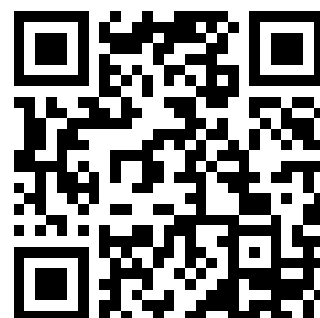
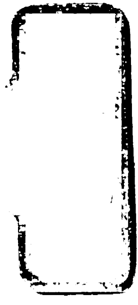
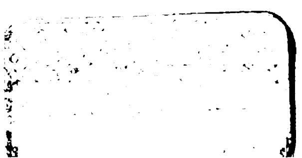






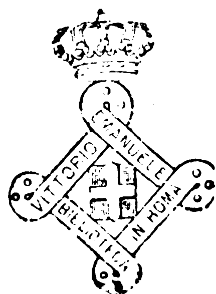
ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

ARCHIVIO
STORICO
DELL'ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI



ANNO V - 1892

ROMA
DANESI, EDITORE

M DCCC XCII

NATALE BALDORIA

Un lutto non meno imprevisto che irreparabile ha colpito l'*Archivio Storico dell'Arte:* il prof. Natale Baldoria, non ancora trentenne, è spirato in seguito a breve e violenta malattia, il giorno 12 di questo mese, alle ore 3 del mattino.

Nel nostro periodico apparvero i primi suoi scritti e subito gl'intelligenti compresero quanta vigoria d'ingegno, quanta felicità d'intuizione artistica si trovassero in quel giovine, congiunte ad una larga e soda coltura. Illustri italiani e stranieri gli diedero testimonianze di stima e si strinsero d'amicizia a lui, da cui c'era diritto d'aspettarsi lavori proficui alla storia dell'arte, in particolare quella del medio evo.

Già prima che il nostro *Archivio* vedesse la luce, egli si adoperava con me e pochi altri amici alla sua fondazione; e in seguito egli vi prese sempre gran parte, non solo cogli scritti che portano il suo nome, ma aiutandone la pubblicazione con opera assidua. Ed ora, noi abbiamo in lui perduto non solo il valido collaboratore, ma il compagno e l'amico dall'animo candido, dal cuore d'oro, dalla freschezza infantile degli entusiasmi per ogni manifestazione del bello, per tutto ciò che è santo e nobile al mondo; freschezza infantile che spandeva intorno a sè la serenità e la vita.

Nell'improvvisa scomparsa del giovine amico, che lascia così gran vuoto fra noi, non abbiamo oggi la calma che si richiederebbe a discorrere di lui e de' suoi scritti. Ciò faremo in altro fascicolo: oggi ci limitiamo a partecipare la triste notizia agli amici lontani.

D. Gnoli.

sprecare denari, non trarremo dal suo spreco una norma del valore di un'opera. Così, se, ad esempio, per iscopo di attrarre l'attenzione del pubblico, o per iscopo di speculazione, un industriale americano facesse mostra di un ritratto portato via da una celebre galleria romana, e l'avesse anche pagato una somma favolosa per eccitare più grandemente la curiosità altrui, noi non potremo da ciò dedurre che l'opera valga la somma favolosa. I compratori delle opere d'arte sono di molte specie: vi sono coloro che corrono dietro a larve di tradizioni, coloro che giuocano arrischiatamente sur un'opera come sur un titolo di borsa, coloro che non guardano che alla sua bontà intrinseca. A questi ultimi, men facilmente ingannati o ingannatori, non passerebbe certamente per il capo la fantasia di dare molte e molte migliaia di lire per un ritratto del Bronzino, anche se ottimo e immacolato, molto meno poi se nelle condizioni del preteso Cesare Borgia. Tutti invece lo cambierebbero di gran cuore coi quattro quadri che il principe Borghese gli ha surrogato.

L'articolo quarto dell'atto d'istituzione della galleria fidecommissaria Borghese così suona: « Saranno egualmente compresi sotto la generale legge ed inalienabilità eziandio tutti gli altri oggetti descritti nella nota contrassegnata lettera A, e tutti gli oggetti esistenti nel casino della villa Pinciana, con la limitazione però, che questa proibizione di alienare non sia assoluta, e che debba cessare quante volte volesse distrarsi uno o più oggetti il di cui prezzo riunito dovesse servire per acquistare altro o altri oggetti in essa nota descritti, di eguale o di un pregio maggiore. In questo caso sarà permessa l'alienazione, con condizione espressa, che l'oggetto o gli oggetti acquistati debbano subentrare a quello o a quelli venduti, e formar parte del fidecommisso. E perciò ogni volta che sarà venduto uno o più oggetti di quelli che esistono attualmente, e con il ritratto se ne sia acquistato un altro od altri, dovrà darsene notizia al Camarlengato o a qualunque altro Dicastero che lo rappresentasse, affinchè sia presa e notata memoria di questa surrogazione ». Dunque i principi Borghese erano in diritto di sostituire al preteso Cesare Borgia, descritto nella nota A, altri quadri di uguale o maggior valore. I principi Borghese tuttavia, prima di procedere alla sostituzione, hanno chiesto l'autorizzazione del Ministero dell'istruzione pubblica, il quale si è rivolto per consiglio alla Commissione permanente di belle arti. Questa dichiarò che la surrogazione poteva farsi, e fu fatta in modo degno della maggior lode, perchè al preteso ritratto di Raffaello, e cioè al guasto Bronzino, furono sostituiti il Santo Stefano del Francia, un tondo di Lorenzo di Credi, il San Cristoforo di Fiorenzo di Lorenzo, la Sacra Conversazione di Lorenzo Lotto.

Fu una singolare fortuna che le quattro opere d'arte di assoluta proprietà privata dei principi Borghese tornassero ad ornare la galleria, donde erano state tolte da parecchi anni, e non senza lamento degli studiosi. Il senatore Giovanni Morelli, discorrendo dei quattro quadri, fece voti perchè non fossero più a lungo sottratti all'ammirazione del pubblico; e i suoi voti sono stati esauditi, mediante il sacrificio di un dipinto che egli particolarmente mostrò di tenere in poco conto. Il Santo Stefano (tavola II) è la più delicata opera che mai escisse dalle mani del Francia, con un colore che sembra di smalto, con una precisione nel segno degnissima di un artista che maneggiava il bulino sovranamente, e con una profondità di espressione che non si riscontra maggiore nelle altre numerose opere sue. Vi è negli occhi del martire lo spasimo, nel raccoglimento della persona l'aspirazione al cielo. È un dipinto ove il Francia ancor giovane trasfuse tutta la purezza del suo sentimento e de' suoi ideali, ove il maestro non trascurò cosa alcuna, e rese a perfezione marmi, stoffe, dorature. Più tardi il Francia ottenne più plastica forza e larghezza di contorni; ma quella sua pittura giovanile, senza convenzioni, studiata con amore infinito, di intima bellezza, non teme confronti. Così fra le opere di Lorenzo di Credi eccelle il tondo bellissimo, oggi divenuto parte della galleria fidecommissaria, di un rigore quattrocentistico meraviglioso, di finezza sorprendente (tavola III). E il quadretto di Fiorenzo di Lorenzo, da alcuni attribuito alla giovinezza del Pinturicchio, splende come se fosse tutto incastonato di gemme, ha la freschezza di un'opera appena escita dalle mani del suo autore (tavola IV).

Infine la Sacra Conversazione di Lorenzo Lotto (tavola V) è un altro miracolo d'arte, e una grande pagina storica della vita di quel celebre pittore. È un'opera de' suoi anni

Tav. I. – RITRATTO D'IGNOTO (GIÀ SUPPOSTO CESARE BORGIA), DEL BRONZINO (?).

Tav. II. - SANTO STEFANO, DI FRANCESCO FRANCIA.

Da una fotografia della Ditta A. Braun e C.[i] a Dornach (Alsazia) e Parigi.

Tav. III. - LA VERGINE COL BAMBINO E SAN GIOVANNI, DI LORENZO DI CREDI.

Da una fotografia della Ditta A. Braun e C.[i] a Dornach (Alsazia) e Parigi.



Tav. IV. - IL CROCIFISSO COI SANTI GIROLAMO E CRISTOFORO, DI FIORENZO DI LORENZO.

Da una fotografia della Ditta A. Braun e C.[i] a Dornach (Alsazia) e Parigi.



TAV. V. - LA VERGINE COL BAMBINO E SANTI, DI LORENZO LOTTO.

Da una fotografia della Ditta A. Braun e C.[i] a Dornach (Alsazia) e Parigi.



giovanili, in cui si riflettono l'influsso da lui subìto da Giovanni Bellini, il suo spirito potente di assimilazione e avido di novità. Alberto Dürer aveva lasciato a Venezia fra le altre cose un quadro eseguito a gran furia, ora nella galleria Barberini; e come Palma il Vecchio imitò da quello una testa per la « Adultera », ora nella galleria Capitolina, così Lorenzo Lotto s'ispirò per dipingere la fantastica testa del vecchio nel quadro della Sacra Conversazione. Ma sopratutto è mirabile il gentile bambino benedicente e il Santo Vescovo, di una profonda realtà. Dopo avere pensato ai vigorosi ritratti del Lotto, alle sue animate composizioni a fresco, alle sue splendenti Madonne nelle ancone d'altare, si guarda alla Sacra Conversazione, come ad un'opera ove sia la genesi delle sue meraviglie, ove si riveli con la forza pittorica la soavità dell'animo virtuoso.

Tali sono i quattro quadri sostituiti al preteso Raffaello, e ci rallegriamo del cambio e del profitto ottenuto dalla galleria Borghese. Difficilmente i successori del Camarlengato potranno in seguito annotare simili sostituzioni, di così grande interesse per la storia e per l'arte. Avessero pure potuto con essi rientrare nella galleria altri quadri degli appartamenti privati del principe Borghese, quali l'Adorazione de' Pastori dell'Ortolano, il ritratto di Maria de' Medici di Van Dyck, ed altre pitture preziose ora nomadi pel mondo! Ad ogni modo possiamo rimanere soddisfatti che le quattro gemme della collezione privata del principe Borghese sieno rimaste a Roma, salve dalle mani degli incettatori d'arte, non trasportate all'estero dai contrabbandieri che passarono il confine col cosidetto Cesare Borgia.

*
* *

Dopo le recriminazioni per il contrabbando del Cesare Borgia, sono cominciate quelle per la cessione, combinata dal Ministero, della galleria Torlonia.

Nel 1829 Giovanni Torlonia ordinava, col suo testamento aperto e pubblicato li 3 marzo di quell'anno, che la galleria da lui raccolta « al primo piano del suo palazzo in piazza di Venezia, coi quadri, cogli oggetti d'arte e coi mobili d'ogni specie che vi esistevano al giorno della sua morte, fosse conservata e mantenuta dai suoi discendenti a perpetuità, senza alcun legame o carattere di fidecommisso, affinchè tale galleria rimanesse in ricordo di lui e perchè tutti i cittadini o gli stranieri che avessero desiderato di esaminarla potessero entrarvi per la maggior gloria della capitale e per godimento del pubblico ». Il testamento rimase lettera morta; e solo da qualche anno, specialmente per iniziativa del Ministero della pubblica istruzione, il Comune parlò, discusse, e nulla concluse sul modo di far valere il diritto concesso al pubblico. Finalmente il ministro Villari seppe fare di una galleria invisibile una galleria aperta al pubblico, di una galleria privata una galleria dello Stato. Dopo quasi sessantatrè anni che la collezione di Giovanni Torlonia era stata lasciata alla capitale, essa non era più l'antica, era stata trasformata in gran parte. Mancava anche l'inventario legale, il quale doveva essere allegato al testamento di Giovanni Torlonia; così che gli eredi, se astretti ad aprire i battenti delle porte del loro palazzo al pubblico, avrebbero sempre potuto mostrare ciò che a loro fosse piaciuto di esporre. Al ministro Villari riescì invece di ottenere in concessione dai Torlonia, principalmente tutto quanto si trovava al primo piano del palazzo per formare con esso un primo nucleo di una galleria nazionale in Roma. I lodevoli intendimenti non furono compresi, e mentre da una parte si gridò contro la convenzione, che ridava ai Torlonia la proprietà di un appartamento, secondo la volontà del testatore inseparabile dalla galleria; da un'altra si gridò perchè il Governo avrebbe formato « il primo nucleo della galleria nazionale in Roma con quadri falsi radunati dalla solerzia del ministro »; infine si discusse accanitamente la convenzione, perchè sembrò ad alcuni che il rivendicare la galleria al pubblico spettasse al Municipio e non al Governo. È strano che a Roma, ove dovrebbero trovare terreno fecondo gli ideali più vasti, si faccia questione in questo caso di mio o di tuo tra Municipio e Governo, mentre il pubblico di Roma ha nel fatto quella proprietà che il Municipio vorrebbe sua, e che il Governo si propone di conservare a sue spese al pubblico stesso. Il Governo, del resto, ha saputo fare ciò che agli altri, anche spronati, non riuscì;

e sta bene che il Governo, tutore naturale e legale del patrimonio artistico d'Italia, abbia ricordato che, secondo il testamento medesimo di Giovanni Torlonia, esso era designato quale successore ai principi Torlonia nella custodia della galleria. L'altra considerazione dell'inseparabilità della galleria Torlonia dall'appartamento del primo piano del palazzo a piazza Venezia è gretta e meschina. Si poteva non ceder nulla, quando non solo il diritto del godimento del pubblico si fosse veduto affermato nel testamento di Giovanni Torlonia, ma bensì anche quando si fossero determinate le cose su cui quel diritto si doveva esercitare. Come abbiam detto, l'inventario legale della collezione mancava; e quel diritto poteva divenire illusorio. Per far sì ch'esso non divenisse tale si poteva bene lasciare l'appartamento ov'è conservata la collezione in proprietà dei Torlonia! Basterebbe il gruppo di Canova, *Ercole e Lica,* il capolavoro del grande maestro, degno di figurare nell'atrio di una galleria moderna, quale solenne simbolo di rigenerazione artistica, per fare lietamente il richiesto sacrificio. Ma dell'*Ercole e Lica* non si occupò il principe Baldassarre Odescalchi che biasimò in pubblico la convenzione: egli guardò solo i quadri fiamminghi, e li giudicò tutti falsi. Veramente i quadri dello Snyders, del Verspronck ed altri non lo sono, e se anche stanno fra essi molte imitazioni e copie, non mancano quadri importanti degnissimi di nota e di studio. I quattro quadri del Canaletto sono quattro gioielli, che possono fare onore a qualunque raccolta pittorica; e fra le copie, quella, ad esempio, di Giuliano Bugiardini da Raffaello, e l'altra, forse del Clouet, dal ritratto di Enrico VIII di Holbein, possono essere considerate, pel tempo in cui furono eseguite, per gli autori che le eseguirono e per le varianti che le distinguono dagli originali, opere originali esse stesse. Non ci tratteniamo a discorrere del quadro *Venere e Adone,* escito dalla bottega di Tiziano, nè d'altre pitture, a cui l'*Archivio* dedicherà uno speciale articolo. Basta a noi il conchiudere che chi pensa a mettere in atto una grande idea, com'è quella di una galleria nazionale in Roma, non può essere giudicato alla stregua de' criteri con cui si giudicherebbe, allorchè l'istituzione invocata fosse un fatto compiuto o quasi. Come in tutte le Istituzioni del genere, la selezione dei materiali si fa per ultimo; mentre in sul principio si deve accettare a braccia aperte quel che viene, specialmente quando viene con oneri che, a rispetto dell'intrinseco valore della galleria, sono assai lievi. Le gallerie private scemano per tutto di numero e di entità, e le opere d'arte che le costituivano a mano a mano si raccolgono nelle gallerie nazionali. Una di esse verrà finalmente, auspice il ministro della pubblica istruzione, a costituirsi a Roma, ove tante gallerie create con danaro pubblico, con sottrazioni al patrimonio artistico degli Stati ex pontifici, sono scomparse o scompariranno.

*
* *

Fra le gallerie di cui si perderà il nome, oggi ovunque ripetuto, si è quella di casa Sciarra. Il Ministero della pubblica istruzione da parecchi anni si occupò a risolvere il problema di salvare a Roma la collezione Sciarra, dapprima in modo incerto, nonostante che nel catalogo ufficiale della galleria di Berlino apparisse chiaramente che nel 1873 fu venduto a quella per 40,000 marchi un quadro fidecommissario del Poussin, e finalmente, eletto ministro il Villari, si agì con le migliori intenzioni del mondo per impedire che il patrimonio artistico di Roma fosse menomato dei dipinti di casa Sciarra, parte della collezione Barberini. Sfortuna volle che i divisamenti del Ministero non trovassero facile applicazione, perchè il principe Sciarra attribuiva alla sua raccolta un valore superiore a quello che esperti giudici di cose d'arte e la Commissione permanente di belle arti vi assegnava. Una raccolta, come quella, recante i nomi dei geni della pittura italiana e straniera, poteva di fatti essere valutata ogni somma; ma devesi pensare che, pel capolavoro della collezione, il *Violinista,* attribuito a Raffaello, il senatore Giovanni Morelli espresse, con fondamento di buone ragioni e di acute osservazioni stilistiche, l'opinione che esso si dovesse assegnare a Sebastiano del Piombo. Inoltre, il ritratto muliebre detto la *Bella* di Tiziano, non è che un'opera, nella testa malconcia, di Palma il Vecchio, similissima alle donne

bionde e formose del nobile pittore veneziano; il ritratto assegnato al Mantegna è opera forse del Bonsignori; il quadro *Modestia e Vanità,* attribuito al sommo Leonardo, appartiene senza dubbio a Bernardino Luini; il quadretto dato ad Alberto Dürer non è che una copia opaca di un dipinto d'altro autore della galleria nazionale di Londra; la Madonna detta di Bartolomeo di San Marco è della mano di Mariotto Albertinelli. Trovansi fra questi quadri un bel San Sebastiano del Perugino, dei bellissimi Breughel, una statua etrusca di gran valore. Tuttavia un milione, e specialmente se si tien conto del vincolo alla libera disponibilità della collezione, rappresentava un'offerta onesta ed equa. L'offerta fu rigettata, e si è fatto causa per far dichiarare la collezione Sciarra non soggetta al vincolo fidecommissario. Mentre pende la causa, noi ci asterremo dal manifestare l'opinione nostra. Però, avendo i periodici annunciato che la prova dell'assoluto diritto del principe Sciarra di disporre degli oggetti d'arte vincolati dal Camarlengato si fonda sullo svincolo dei fidecommissi sanzionato dalle leggi francesi, non possiamo astenerci dall'osservare che la collezione Sciarra fu staccata da quella Barberini dopo che quelle leggi furono bandite, e che, del resto, i brevi papali relativi alla costituzione e alla conservazione de' fidecommissi artistici romani trovarono eco nelle leggi del Parlamento italiano del 1871 e nel 1883. Mentre si aspetta l'esito della causa, il principe Sciarra ha nascosto o esportato i più pregevoli dipinti della sua collezione. Noi deploriamo altamente questo fatto, perchè a niuno è permesso di farsi giustizia da sè, e tanto più nel tempo stesso in cui invoca giustizia. In questo caso il principe Sciarra, oltre la infrazione della legge fidecommissaria, che imponeva a lui di trasmettere integralmente la collezione a' suoi eredi, potrebbe avere trasgredito le leggi veglianti nelle provincie ex pontificie, e calpestato interessi artistici della capitale del Regno. Le leggi possono forse non colpirlo in modo pari alla colpa, ma lo colpirà il biasimo di tutti coloro che serbano affetto ai ricordi dell'arte e della patria.

***

Tardi, ma meglio tardi che mai, il ministro della pubblica istruzione ha pubblicato prima un regolamento per assicurare l'adempimento dei doveri, imposti dalle leggi riguardanti i fidecommissi, ai proprietari di biblioteche e collezioni artistiche fidecommissarie; poi ha presentato un disegno di legge per togliere lo stato di provvisorietà alla legge 28 giugno 1871, con cui « si mantenevano », secondo le parole dello stesso ministro, « i vincoli fidecommissari, e si stabiliva che ogni questione ad essi attinente sarebbe stata risoluta, entro il termine di un anno, con legge speciale ». Intanto erano trascorsi venti anni e la legge speciale non era ancor fatta. Benemerito chi ha vinto le difficoltà e si è messo a risolvere la grave questione! « Lo scopo della legge è chiaro », è detto nelle parole precedenti al disegno di legge, « al pari del concetto che la informa e determina: si vuol porre un termine equo e sicuro alla questione, sempre rinascente, delle gallerie e collezioni fidecommissarie. Se l'avente diritto vuol vendere, lo Stato pone in bilancio una somma per pagare. Se invece non vuol vendere, ma non è in grado di fare le spese necessarie per la manutenzione e la custodia, lo Stato assume la custodia, e paga le spese, ritenendo per sè la tassa d'ingresso. Se infine l'avente diritto non vuol vendere allo Stato, non vuol fare da esso custodire la galleria o la collezione; ma trafuga le opere d'arte, e le distrae a profitto proprio o d'altrui, o in altra guisa viola quei diritti che il pubblico ha sulla collezione e sulla galleria, lo Stato deve punirlo ». Agli uffici della Camera il disegno di legge restò diviso in due parti: l'una, relativa alle pene da infliggersi a chi sottrae, sopprime, distrugge o converte a profitto proprio o d'altrui gli oggetti di antichità, di erudizione e d'arte fidecommissari, fu approvata dalla Camera e dal Senato; l'altra, che doveva aprire la via, mediante eque transazioni, a risolvere, caso per caso, la questione delle gallerie e collezioni fidecommissarie, si discuterà in seguito. Intanto, mentre plaudiamo alle intenzioni del ministro della pubblica istruzione, dobbiamo osservare che il regolamento pubblicato con decreto delli 23 novembre 1891, per l'esecuzione dell'art. 4 della legge 28 giugno 1871 e della legge 8 luglio 1883 per le bi-

blioteche e collezioni artistiche fidecommissarie, manca di una parte complementare necessaria, che si riferisca alla rinnovazione degli elenchi fidecommissari. La revisione che il regolamento prepara e ordina può lasciare stabilire lo stato attuale delle collezioni, non assicurarle per l'avvenire. Gli elenchi che Antonio d'Este ed altri artisti compilarono per ordine del Camarlengato non servono alla identificazione degli oggetti d'antichità, d'erudizione e d'arte, perchè fatti in modo sommario, con pochi accenni descrittivi, con errori gravissimi di attribuzione. La rinnovazione dei cataloghi in una forma rigorosa, magari coll'allegato di fotografie inalterabili dell'oggetto stesso, potrà dare guarentigie allo Stato. Altrimenti niuno potrebbe impedire arbitrî, sottrazioni od inganni; e la legge non sortirà l'efficacia voluta e sperata.

La Direzione.

SERIE DI CAPOLAVORI DELL'ARTE ITALIANA

NUOVAMENTE ILLUSTRATI

Il Morettò a Paitone — Il Lotto in San Bernardino a Bergamo — Il Tiziano della Duchessa Litta nella Pinacoteca di Brera.



RISULTATI eccellenti, raggiunti da qualche tempo coi processi fotografici diretti alla riproduzione delle opere di pittura, ci pongono in grado d'iniziare in questo periodico una serie d'illustrazioni delle medesime, che si faranno vie più vive e vie più opportune da che l'imagine sensibile delle opere stesse può essere più chiaramente presentata a quanti s'interessano ai nostri tesori artistici, e ci agevola il mezzo di determinare ulteriormente il posto che agli stessi si compete, in ragione dei paesi e dei tempi cui appartengono.

Sono da prendersi in considerazione all'uopo con ispeciale cura quei tesori dell'arte che se ne stanno tuttora conservati in piccoli e remoti paesi, ai quali conferiscono per ciò stesso un'attrattiva, un incanto indefinibile. Opere che vogliono quindi essere religiosamente conservate nel loro posto d'origine ogniqualvolta non ne apparisca messa a repentaglio la sicurezza e la conservazione. Di queste l'Italia va largamente fornita in onta alle diminuzioni verificatesi per diverse vicende.

Sarebbe quindi opera benemerita e degna di trovare incoraggiamento quella cui potrebbero attendere i fotografi di professione, col recarsi in luoghi siffatti a rilevarvi quanto sussiste di meritevole d'essere osservato ed illustrato.

Ha fatto un passo in questo senso, e giova sperare che ne farà altri prossimamente, la nota ditta Ogliari di Brescia, coll'offrire al pubblico un facsimile assai ben riuscito, sebbene in troppo tenui proporzioni, di una delle creazioni più delicate e intimamente sentite dell'eletto compaesano, Alessandro Bonvicino, detto il Moretto.

Del valore e del rango da lui tenuto in Brescia insieme al suo competitore, il Romanino, già si è fatto parola in questo periodico a proposito della splendida Pinacoteca Martinengo, da un paio d'anni aperta al pubblico in quella città. [1] Chi volesse formarsene un'idea ben chiara e compiuta non dovrebbe limitarsi a ricercare le opere loro nella città di Brescia, ma altresì in parecchi villaggi della provincia, che posseggono tuttora sugli altari delle loro chiese dei tesori di gran pregio. Ci

[1] Vedi l'articolo: « La Pinacoteca Martinengo in Brescia » nell'*Archivio storico dell'Arte,* anno II, fasc. I.

basti rammentare per la parte piana le chiese di Mazzano, di Rezzato, di Maguzzano, di Pralboino, di Orzinovi, di Asola, per quella a monte le chiese dei paesi di Auro, di Salò, di Rodengo, di Pisogne, di Capriolo, e via dicendo.

I.

Fra i luoghi situati sulle falde dei colli che formano gradino in certo modo alle prealpi, va noverato in primo luogo l'umile e campestre villaggio di Paitone. Vi si accede mediante una linea di



FIG. 1ª. LA MADONNA DI PAITONE.

(Fot grafia Oglieri, Brescia).

tram che passa a piè dell'altura, dove sorge ad un chilometro circa dalla stazione, in luogo alquanto arido e brullo, il piccolo santuario della Madonna.

Varcata la soglia della chiesa, rivolgendo il passo all'altare che le sta di fronte, ti si presenta subito la pala del Moretto, dopo abbassata la tenda che la ricopre per venerazione all'imagine e che nello stesso tempo le serve di opportuno riparo (fig. 1ª). Davanti al dipinto non può fare a meno di rimanere impressionato dell'apparizione soave che vi è contenuta chiunque è dotato di sentimenti gentili e di qualche disposizione a gustare il bello.

Il soggetto del quadro versa infatti intorno ad una pretesa apparizione della Vergine. Il sacerdote don Stefano Fenaroli, nel suo *Dizionario degli artisti bresciani* (Brescia, tip. del Pio Istituto Pavoni, a. 1877), là dove tratta del Bonvicino, così accenna in riassunto la leggenda d'onde trae la sua origine l'opera medesima:



Fig. 2ª. IL SAN PIETRO MARTIRE DEL MORETTO
nella Pinacoteca Ambrosiana.
(Fotografia Marcozzi, Milano).

« Racconta adunque la vecchia tradizione di Paitone, che in quella terra infieriva una grande pestilenza. Un pastorello, mentre stava cogliendo alcune frutta silvestri, vide, o gli parve vedere, nella parte selvaggia del monte, la Vergine Maria nella forma di matrona sopramodo leggiadra, adorna di candidissima veste, la quale volgendosi al garzoncello facea a lui intendere, che, ove si fosse edificata sacra al suo nome una chiesa in sul vertice di quel monte, l'infezione dominante sarebbe cessata. Il popolo percosso da sì grave calamità bentosto fu sollecito ad innalzarla, allogando al Moretto la dipintura di quella Madonna, impressa di tale formosità d'arte ed affettuosa significanza, che per magistero di esecuzione e per profondo sentimento religioso vuolsi ritenere fra le più aggraziate produzioni del suo pennello ». A questo giudizio intorno al valore religioso ed estetico dell'opera non può mancare la sanzione d'ogni buon conoscitore.

Il Moretto, pittore da chiesa per eccellenza, se noi lo vogliamo giudicare dal complesso delle sue opere, dobbiamo convenire che si rivela fornito per sua indole naturale di una disposizione di spirito da renderlo atto massimamente ai soggetti raccolti e tranquilli. Quando vuole trattare i soggetti dai forti contrasti o dalle complicate composizioni, egli vi si trova a disagio, non sa ottenere l'efficacia, lo slancio di altri artisti. Ne siano prova fra altri il suo infelice quadro della Conversione di San Paolo, in San Celso a Milano, il San Pietro Martire quando viene ucciso dalla mano di un sicario e alquanto goffamente glorificato da un gruppo di angeli scendenti dalle regioni celesti (tavola esposta nella Pinacoteca Ambrosiana) (fig. 2ª). Ne siano prova inoltre nella sua città natale il quadro della Caduta di Simon Mago, non che due altri nella chiesa di San Giovanni Evangelista, quali sarebbero quello sensibilmente freddo nell'azione, della *Raccolta della manna nel deserto,* che riempie un fianco della cappella del Sacramento, e quello della Strage degl'Innocenti, pala sopra un altare a destra nella chiesa.

Lo stesso artista compone e dipinge invece propriamente di suo genio quando gli è concesso di dare imagine sensibile a creazioni di una idealità calma e severa. Per questo rispetto il quadro di Paitone trova degno riscontro in quello, vie più noto e celebrato, della Santa Giustina che si rivolge ad un devoto gentiluomo inginocchiato accanto a lei a mani giunte, uno dei tesori onde va superba la galleria imperiale di Vienna, la quale dal palazzo detto del Belvedere fu trasportata recentemente nel nuovo magnifico Museo della Ringstrasse (fig. 3ª). O non domina forse la stessa vena poetica tanto nell'una quanto nell'altra di queste opere, atte a rappresentare l'autore dal suo lato più caratteristico e più felice ad un tempo? Come nell'uno, così nell'altro è resa con nobile serietà la relazione che corre fra la venusta figura femminile e i devoti che pendono dal suo labbro. Se non che mentre quello di Vienna risponde, staremmo per dire, all'espressione di un voto di signorile ed aristocratica provenienza, quello dell'agreste santuario, per converso, è un *ex voto* eminentemente popolare. Vi si manifesta, come tale, una interpretazione così spontanea e così ingenua da riescire a toccare le intime fibre dell'animo più di quel che faccia la Santa Giustina col suo apparato di vago ma mondano sfarzo. Del resto va pure notata una differenza sensibile fra un quadro e l'altro in quanto concerne l'intonazione del colorito; particolare questo che ha tanta parte nell'impressione grata che sogliono esercitare sull'occhio dell'osservatore le opere del Moretto in generale. Poichè mentre nel quadro di Vienna dominano le tinte determinate, succose e robuste, in quello di Paitone invece queste già hanno dato luogo ad una intonazione più velata e nello stesso tempo ad un tono argentino suo proprio e del quale egli si compiace dal più al meno nelle sue opere anteriori al quinto decennio del secolo. Inoltrandosi poi negli anni, si può dire che il suo tono argentino si trasforma man mano nel plumbeo, che giunge da ultimo, negli anni intorno alla metà del secolo, a un non so che di cupo e di pesante, da mostrare ad evidenza il declinare delle sue facoltà pittoriche.

Quanto al tempo cui appartiene la pala del santuario, esso ci viene indicato almeno approssimativamente da una tabella antica, conservata quivi nella sagrestia, la quale ci dà un sunto della cronaca d'onde si è fatto parola, facendola risalire all'anno 1533. Il Moretto in allora trovavasi nel vigore degli anni, essendo nato, come si sa, nel 1498.

È noto ai visitatori delle gallerie, che fino a pochi anni or sono quella di Dresda si vantava di possedere una replica di questa mirabile tela, nella quale però è ommessa la figura del contadinello, mentre la Madonna da sola è rappresentata sopra un fondo rossastro; « ma distinti conoscitori d'arte

che videro e il quadro suddetto di Dresda e quello tuttora locato nella chiesa di Paitone », soggiunge lo stesso Fenaroli, « pronunciarono giudizi più attendibili ». L'egregio ed espertissimo incisore, professore Ludovico Gruner, direttore del Museo di Dresda, fece nel 1872 una speciale e dirò quasi apposita gita a Paitone, per sindacare quel capo d'arte. Esso potè competentemente e dovette coscienziosamente dichiarare, che il quadro tuttora esistente in Paitone è nè più nè meno il quadro originale primitivo del Moretto, eseguito per quella popolazione nel 1533, pago di ritenere il dipinto del Moretto a Dresda una replica, non senza il molesto dubbio che possa essere una copia.

A troncare ogni dubbio (che non poteva riescire altrimenti che *molesto* a chi aveva fatto parte dell'amministrazione acquistatrice del quadro per la galleria di Dresda), sorse il nostro senatore Giovanni Morelli col giudizio pronunciato nel suo libro intorno alle gallerie germaniche. [1] Colla nota sua sicurezza, fondata sullo studio assiduo e sulla sua naturale facoltà d'intuizione intorno ai problemi concernenti i nostri grandi artisti, egli pronunciò la sentenza fatale intorno al quadro accennato. La definitiva sanzione della condanna poi la troviamo nella nuova edizione del catalogo della galleria di Dresda, del 1887. Compilatore del medesimo è il direttore della galleria, signor Carlo Wörmann, uomo altrettanto spregiudicato quanto sollecito a fare personalmente la verifica di tutti i risultati della critica moderna, aventi relazione colle opere della sua Pinacoteca. Mentre per questa via a lui è riuscito di correggere una infinità di errori sparsi nel catalogo del suo predecessore Giulio Hübner, merita di essere qui riferito il commento sensato ch'egli fa intorno al quadro di che si ragiona. [2]

Dopo aver dato le misure della tela (altezza m. 2.14, larghezza 1.47) e aver notato che proviene dalla raccolta privata Quandt, la quale andò venduta in Dresda nel 1868, così prosegue:

« Nella parte superiore è posta la seguente iscrizione: *Imago beatae Mariae Virg. quae mens. august. 1533 Caitoni* (sic!) *agri brixiani pago apparuit miraculor. operatione concursu pop. celeberrim.* Il celebrato originale del Moretto si trova sempre nella chiesa montanina sopra Paitone. Esso porge non la Madonna sola, come sul nostro quadro, ma a sinistra presso di lei anche il pastorello cui essa apparisce e nel fondo un esteso paesaggio. Per quanto il Crowe e il Cavalcaselle (nella loro *Storia della pittura*) d'accordo col Hübner abbiano ravvisato nel nostro quadro una replica originale del dipinto di Paitone, pure l'autore di questo catalogo, dopo essersi recato a Paitone, deve dichiararsi decisamente in favore del giudizio del Morelli (op. cit.) e dell'Eisenmann (*Kunstchronik,* XVI, p. 652) nell'ammettere che il nostro quadro non sia se non una copia di mano estranea e posteriore. E in vero, non manifesta in alcun modo la condotta del pennello fine e spirituale del Moretto, laddove il distacco inorganico della figura dal concetto complessivo che le dà il suo significato, e la dicitura erronea di Caitone invece di Paitone concorrono ad eliminare ogni idea che il Moretto stesso avesse potuto ricavare di propria mano dal suo quadro una riproduzione di simil genere ».

Per amor di giustizia non vuolsi qui ommettere di avvertire che allorquando il signor Cavalcaselle vide il quadro a Dresda in casa Quandt, trovavasi esposto in un locale di luce così scarsa ed ambigua, da poter trarre in inganno ogni buon conoscitore intorno al suo vero valore, in ispecie quando non avesse veduto, com'era il caso suo in allora, l'originale in Italia.

Diverso è il caso del defunto professor Gruner, altro fra i direttori del Museo di Dresda, uomo d'altronde benemerito essenzialmente per le sue illustrazioni attinenti all'arte decorativa.

Quanto al Hübner, di buona memoria, egli era certamente troppo assorbito dalla foga della propria attività come pittore per trovare agio ad approfondirsi nella conoscenza di quella degli antichi.

Alla insigne Pinacoteca pertanto non rimane da augurare se non che le sia dato di sostituire quando che sia alla Madonna di Caitone una creazione originale del simpatico artista bresciano.

[1] Vedi: *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* di IVAN LERMOLIEFF, ed. Zanichelli, Bologna, 1886.

[2] Vedi: *Katalog der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden,* von KARL WOERMANN (grosse Ausgabe), Dresden, 1887, p. 100.



Fig. 3ª. LA SANTA GIUSTINA DEL MORETTO NELLA GALLERIA IMPER. DI VIENNA.

(Fotografia J. Löwy).



Fig. 4ª. PALA DI L. LOTTO IN SAN BERNARDINO A BERGAMO.

(Fotografia Taramelli).

II.

Nella numerosa schiera di valenti pittori italiani della prima metà del XVI secolo tiene un posto singolare per le qualità sue Lorenzo Lotto. Spirano le opere di sua mano una esuberanza di vita che trabocca per ogni via: azione, movimento, luce, tutto vi contribuisce alla estrinsecazione di effetti sfolgoranti. È quanto apparisce in grado eminente nella pala dell'altar maggiore della chiesa di San Bernardino, in Borgo Pignolo, a Bergamo, che fra tutte è la più chiara e la più lucente per essere stata pochi anni or sono ripulita (fig. 4ª).

Di questa circostanza volle giovarsi uno studioso appassionato ed intelligente dei nostri grandi autori, il signor Enrico Costa di Firenze, incaricando il signor Andrea Taramelli, noto fotografo di Bergamo, di ritrarne un facsimile, dove rimanesse come rispecchiato un insigne originale situato in luogo relativamente remoto e non sempre accessibile.

Se dalla fotografia è impossibile formarsi un'idea delle qualità del colorito vivo e vibrato, ben vi s'indovina la potenza del chiaroscuro, di cui non si trova il somigliante se non nelle opere del Correggio. Con lui infatti egli s'accorda in certe disposizioni che non sappiamo se vadano maggiormente riportate alla sorgente di relazioni personali fra loro (delle quali a vero dire non si hanno ragguagli storici di sorta) o ad una comunanza del modo di sentire, da considerarsi non interamente casuale, in quanto si può spiegare almeno fino a un certo punto come insita ad una data fase, ad un dato grado di sviluppo del sentimento artistico in genere.

Il concetto oltremodo fantastico ed ardito degli angeli che reggono il tendone verde steso dietro il trono ben potrebbe richiamare quelli escogitati dal Correggio per le sue Glorie serafiche delle cupole di Parma, per quanto nelle conformazioni dei corpi dei quattro spiritati genii alati, di proporzioni in sè alquanto scorrette, il Lotto tenga le sue proprie vie. Alla vista del gruppo della Madonna e del Bambino poi non che delle figure che l'attorniano, noi rimaniamo egualmente sorpresi dell'animazione colla quale l'artista si applicò alla riproduzione di tipi viventi non solo, ma anche di vari accessori che accrescono l'effetto pittoresco della composizione nel suo complesso. Si potrebbe anzi osservare che una ricerca così intensa della evidenza nell'ambiente e nella composizione riesce a scapito dell'espressione religiosa. Per questo rispetto si è effettuata nella mente del Lotto una evoluzione notevole da' suoi primi tempi, nei quali egli seguiva fedelmente le traccie del severo maestro Giovanni Bellini, come si vede in ispecie nella sua nobile pala, oggi trascurata pur troppo e malconcia, nella chiesa di Santa Cristina a pochi chilometri fuori di Treviso e in una sua tavola a mezze figure della Pinacoteca di Napoli, dov'è rappresentata in aria seria e compunta la Vergine col Putto benedicente al San Giovannino in presenza di San Pietro martire devoto (fig. 5ª).

Gli è che fra siffatte sue opere giovanili e quelle eseguite durante il suo soggiorno a Bergamo, s'interpone una serie di anni, nella quale l'arte italiana in genere si modifica nello stesso senso dal più al meno, dando luogo alla prevalenza dell'elemento umano e naturalistico a scapito di quello mistico e religioso. E interamente umano davvero è l'aspetto e il gesto della Madonna, dove vedesi con uno scorcio un po' arrischiato del braccio sinistro inteso il pensiero di richiamare l'attenzione del portentoso Fanciullo sulla gente devota schieratagli davanti. Il piccolo Gesù, mirabile per grazia e per delicatezza di forme, non che per limpidezza di tinte, sta in atto di impartire la sua benedizione. Dei Santi, il più vicino a lui è il titolare della chiesa, l'ascetico San Bernardino da Siena, munito del tradizionale monogramma di Cristo. Quello che lo segue appoggiato al bastone è San Giuseppe. Dall'altro lato, San Giovanni Battista e Sant'Antonio abate. Nuova assolutamente la trovata dell'angelo inginocchiato a piè del trono, di un gradino del quale si è fatto scrittoio per registrare in un libro il momento solenne, frutto di una religiosa astrazione poeticamente pensata. L'iscrizione L. LOTVS MDXXI determina l'origine dell'opera.

Che le figure siano studiate sul vero è cosa della quale non si ha ragione di dubitare, tanta è la vita e l'efficacia dei loro atteggiamenti. Rispetto a quella del San Giuseppe anzi vuol essere

avvertito che esiste uno schizzo certamente originale condotto a matita, nel quale si ravvisa uno studio del Lotto riferentesi al Santo medesimo, quale apparisce nel quadro.

Spetta nuovamente al senatore Morelli il merito di avere rilevato il nesso che corre fra il disegno e la figura di San Giuseppe nel quadro di San Bernardino. Il disegno trovasi inserito in quel grosso volume dell'Ambrosiana che dagli studiosi si conosce sotto la denominazione del codice del Padre Resta, nel quale vedonsi raccolte alla rinfusa cose buone e grame, originali e contraffazioni. L'attribuzione al Lotto del foglio accennato è segnata dal Resta stesso, senza spiegazione del soggetto tuttavia. Esso contiene due prove da una medesima figura, trattate leggermente a matita. Ora in detta figura, presa evidentemente come modello dall'artista, non è difficile di scorgere la corrispondenza col San Giuseppe del dipinto. In una delle prove è preso col corpo rivolto maggiormente di faccia, nell'altra di profilo in modo più simile a quello adottato nella esecuzione. Ch' egli avesse avuto davanti a sè un poverello, forse un vecchio mendicante, lo indicherebbe l'aspetto umile del modello stesso, il quale a differenza della figura dipinta ci si presenta indossante una veste corta che lascia a scoperto le gambe di sotto le ginocchia. Variante codesta che milita in favore della originalità del disegno non ostante la sua esecuzione un po' debole ed incerta. Rimane ad ogni modo un documento non privo d'interesse per chi aspira a conoscere l'artista nelle diverse sue manifestazioni, tanto più ove si ponga mente alla rarità dei disegni di mano di lui. Dove si avrà a concludere ch'egli al pari di parecchi altri fra i grandi coloristi veneti era più sicuro e più provetto nel maneggio del pennello che non in quello della matita, contrariamente ad altri ingegni, tanto fra gli antichi quanto fra i moderni, che si potrebbero citare in buon numero, valenti più nel disegno che nel colorito.

Di certo il Lotto era pittore nato. Gli effetti dei contrasti fra la luce e l'ombra egli li sente e li accentua come nessun altro; li sa rilevare tanto nella figura umana quanto nell'ambiente atmosferico di cui lo circonda, nel paesaggio e negli accessori. Com'egli si fosse sciolto dai legami tradizionali nel modo di rappresentare i soggetti de' suoi dipinti, ben vedesi nella pala di San Bernardino. In luogo dell'ordine e della simmetria generalmente adottati nella disposizione del tappeto sotto i piedi della Vergine, della compostezza consueta nell'atteggiamento dell'angelo situato al basso, egli si compiace del contrario. Tira il tappeto da un lato con pittoresco disordine, lasciando a scoperto una parte della base del trono e dà all'angelo un aspetto e un atteggiamento fantastico, quasi capriccioso, non mai veduto per lo innanzi. Nella figura di San Giuseppe conserva la scucitura della manica nella parte superiore come nell'accennato studio dal poverello. Persino l'asta terminante in croce, tenuta dall'animato San Giovanni Battista, per amore di varietà la volle foggiata in linea curva anzichè diritta. Vie più vago poi il motivo accidentale delle rose sparse lungo il gradino inferiore del trono, motivo di cui ci sovviene essersi valso l'artista in modo analogo in una sua grande pala dietro l'altare maggiore della chiesa di San Domenico nella remota piccola città di Cingoli nelle Marche, là dove imaginò davanti al trono della Vergine un canestro ripieno di rose, dal quale un angelo attinge per ispargerle attorno a mani piene.

Più noto poi è un ritratto virile in galleria Borghese a Roma, già attribuito al Pordenone, e dal Lermolieff, d'accordo col Mündler, rivendicato al Lotto, nel quale sono pure introdotte con finezza allegorica le rose disfatte coi gelsomini, insieme ad un piccolo teschio sotto la mano destra, che il rappresentato tiene distesa sopra un tavolo.

Ma prescindendo da tutti questi particolari è veramente grande ed originale la potenza del Lotto nella distribuzione della luce e dell'aria ch'egli diffonde per ogni dove e mediante le quali sa interpretare altresì e rendere mirabilmente dei vaghi motivi di paesaggio.

Affatto singolare poi la gradazione del suo colore vivido e acuto quanto altri mai.

In questo particolare si potrebbe dire che stia il principale distintivo del suo periodo bergamasco, dal 1515 al 1524, poichè più che altrove apparisce appunto nei quadri da lui eseguiti nel territorio di Bergamo e quivi tuttora in discreto numero conservati.

Per tacere d'altri ci basti qui di rammentare i principali, vale a dire quelli ch'egli ebbe ad eseguire in Bergamo per gli altari delle chiese di Santo Stefano e di Santo Spirito, tuttora sussistenti. Il primo è una vasta pala centinata, che dal suo posto d'origine, allorchè la chiesa



Fig. 5ª. QUADRO DI L. LOTTO NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(Fotografia Sommer).

Fig. 6ª. RITRATTO DI TIZIANO NELLA PINACOTECA DI BRERA.

(Fotografia Luigi Dubray).

di Santo Stefano fu demolita, venne trasportata dietro l'altar maggiore della chiesa di San Bartolomeo. È opera del 1516 e vi si trovano tuttora associati i motivi di tranquilla compunzione derivata dai Bellini e dai Vivarini a quelli delle ardite movenze nuovamente ricercate dall'autore.

L'altra pala, spettante allo stesso anno 1521, occupa il primitivo posto in una cappella sul fianco destro in Santo Spirito.

III.

Nella Pinacoteca di Brera da qualche tempo pare che si verifichi quella fortuna alla quale accenna il Vangelo colle note parole, che *a chi ha sarà dato,* tanti sono gli acquisti ed anche alcuni doni che si seguirono a brevi intervalli l'uno all'altro. Che se in quel detto poi sta riposto, come è da ammettere, un concetto superiore all'idea di una fortuna puramente cieca, possiamo congratularci colla Direzione della Pinacoteca stessa per la parte di merito che le spetta nel caso concreto.

Il dono di che vogliamo parlare oggi è quello del ritratto d'uomo, di mano di Tiziano Vecellio, legato alla Regia Galleria dalla duchessa Eugenia Litta Visconti Arese, in memoria del defunto figlio Alfonso. Dono principesco in vero e che aggiunge nuovo splendore alla cospicua serie di dipinti già riuniti in quelle sale. Consiste, come si vede, nella effigie di un gentiluomo dal tipo italiano, dal portamento e dalla fisionomia distinti, ritto davanti un parapetto, la sinistra appoggiata sul medesimo, la destra, coperta dal guanto, portata all'impugnatura della spada (fig. 6ª). Quanto alla firma di TITIANVS che si legge sul parapetto medesimo a piene lettere, non è che una conferma di quanto già rivela il dipinto, dell'essere cioè opera del rinomato artista. I toni delicati e caldi delle carni, che acquistano nel viso una lucentezza particolare e porgono quella diffusione delle tinte rosee, di cui egli dispone con tanta finezza, la biancheria del collo e della manica in contrapposto, il nero profondo e vigoroso della veste, fin il modo di trattare la ricca collana col medaglione che gli scende sul petto, non che quel tratto di paesaggio per quanto oscurato dal tempo, senza parlare del modo proprio di collocare con aria cavalleresca il rappresentato, tutto accenna ad una insigne creazione del pittore, ritrattista per eccellenza fra quanti sorsero non solo nella scuola veneta, ma per ogni dove.

Quando uno abbia dato luogo a quel senso di stupore che naturalmente s'impone a chi veda per la prima volta un'opera di tal fatta, nasce poi in modo spontaneo il desiderio di confrontarla ed accostarla ad altre dell'autore medesimo, per riescire a stabilire a quale tempo della sua vita almeno approssimativamente appartenga.

Nel caso concreto i termini di paragone non dovrebbero mancare e potranno essere addotti forse in diversi esempi. Quello che ci si presenta ad ogni modo convincente, lo troviamo nel ritratto di Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino, in galleria degli Uffizi. È un termine di confronto, a onor del vero, suggerito giustamente dal già rammentato senatore Giovanni Morelli. Noi stimiamo opportuno di riprodurlo qui in apposita figura, acciocchè ciascuno possa fare il confronto, in ispecie per quanto concerne il modo di trattare le teste nei due ritratti, dove non ostante la diversità fra un tipo e l'altro, si osserva una maniera analoga di concepire il soggetto, di modellare e di disporre le luci e le ombre (fig. 7ª). Entrando nei particolari, poi, ciascuno potrebbe rilevare la corrispondenza nel modo energico con cui son tracciate le sopracciglia e le narici, il profilo del naso e la sua lumeggiatura, la forma dell'orecchio e via dicendo.

Delle due fotografie che servirono da esemplari alle tavole rispettive, andiamo debitori da un lato al signor Luigi Dubray, dall'altro alla ditta Giacomo Brogi, di cui sono note le belle riproduzioni fatte recentemente nelle gallerie di Firenze.

Se l'apparenza, dunque, non inganna, noi avremmo trovato un punto di partenza per cui poter stabilire il tempo nel quale approssimativamente dev'essere stato eseguito il ritratto della Pinacoteca di Brera. Il signor Cavalcaselle, nella sua opera intorno a Tiziano, riescì a stabilire

in modo convincente, che il ritratto di Francesco Maria della Rovere, insieme a quello della consorte Eleonora, nata Gonzaga, furono eseguiti nel 1537, quando il duca era per prendere, come generalissimo, il comando dell'esercito veneto. Che fossero terminati poi, tanto il ritratto del duca quanto quello della duchessa, prima della fine del 1537, se ne ha la riprova in una lettera di Pietro Aretino a Veronica Gambara, scritta da Venezia il 7 di novembre di quell'anno medesimo, dove egli ne discorre con enfatico entusiasmo, in prosa e in versi, come di opere già compiute.[1] È utile anzi di riportare qui una parte della lettera, che si riferisce più specialmente al ritratto di Francesco Maria, e spiega il significato di alcuni accessori:

« Io, donna elegante, vi mando il sonetto, che voi m'avete chiesto e ch'io ho creato con la fantasia, per cagione del pennello di Titiano: perchè, sì come egli non poteva ritrar Principe più lodato, così io non doveva affaticar l'ingegno per ritratto meno honorato. Io nel vederlo chiamai in testimonio essa natura facendole confessare che l'arte s'era conversa in lei propria. E di ciò fa credenza ogni sua ruga, ogni suo pelo, ogni suo segno: e i colori che l'han dipinto non pur dimostrano l'ardir de la carne ma scoprono la virilità dell'animo. E nel lucido de l'armi, ch'egli ha in dosso, si specchia il vermiglio del velluto adattatogli dietro per ornamento. Come fan ben l'effetto i pennacchi della celata, appariti vivamente con le lor riflessioni nel forbito de la corazza di cotanto Duce. Fino a le verghe de' suoi generalati son naturali, massimamente quella di Ventura, non per altro così fiorita, che per fede de la sua gloria, che cominciò a spargere i raggi di vertù della guerra, che fece avilire Leone. Chi non dirìa che i bastoni, che gli diè in mano la Chiesa, Vinetia e Fiorenza non fusser d'ariento? Quanto odio che dee portar la morte al sacro spirito che rende vive le genti, che ella uccide! Ben lo conobbe la maestà di Cesare quando in Bologna vedutasi viva nella pittura se ne meravigliò più che de le vittorie e dei triomphi per cui può sempre andarsene al cielo ».

Lo scrittore allude qui all'impareggiabile ritratto di Carlò V a cavallo, che successivamente passò ad Augusta, indi nel palazzo del Prado in Ispagna, oggi uno dei capolavori della celebrata galleria di Madrid.[2]

Interessanti sono i particolari della lettera alludenti ai *bastoni* di comando che vedonsi nel dipinto di Tiziano nella galleria degli Uffizi. Quello della chiesa si riconosce dalle insegne della tiara e delle chiavi appostevi, quello del capitanato di *ventura* è appunto costituito da un troncone fiorito e bipartito, intorno al quale s'avvolge una fettuccia col motto: *Se sibi;* l'ultimo, foggiato a guisa di canna, è quello datogli dai fiorentini.

A tempo che il Vasari scriveva le sue *Vite,* i ritratti dei ducali coniugi si trovavano nella guardaroba ducale di Urbino insieme a parecchi altri quadri di Tiziano, ch'egli cita in pari tempo.[3] Essi passarono da Urbino nella casa granducale di Toscana, in occasione delle nozze dell'ultima della Rovere, Vittoria, con Ferdinando II de' Medici.

Quanto al ritratto, che ha trovato fortunatamente il suo posto stabile nella Pinacoteca di Brera, ecco quanto si sa della sua provenienza.

N'era posseditrice ab antico la patrizia famiglia Porcìa. Il principe Alfonso, morto nel 1876, lo comperò da un cugino, pure Porcìa, tra il 1830 e il 1840, o lo trasportò dalla residenza antica ed attuale della famiglia, cioè dal castello di Porcìa presso Pordenone, alla sua Signoria di Spital in Carinzia. Di là lo trasportò a Milano, quando per l'età e le circostanze domestiche rinunciò completamente alle sue annue gite colà. Alla sua morte passò in proprietà della vedova contessa Eugenia Vimercati, dalla quale per eredità alla figlia, duchessa Litta. Di questi ragguagli andiamo debitori alla cortesia di persona ottimamente informata, vale a dire al marchese Carlo Ermes Visconti, legato per parentela colla famiglia Porcìa. Dal medesimo veniamo pure assicurati, che il gentiluomo rappresentato nella tela di che si ragiona era sempre considerato un antenato Porcìa, circostanza codesta, avvalorata, se non del tutto confermata, anche

[1] Vedi: Aretino, *Lettere,* vol. I, p. 179, ed. di Parigi del 1609.

[2] Vedi: *Tiziano,* di Crowe e Cavalcaselle, vol. II, p. 127.

[3] Vedi: Vasari, tomo VII, p. 443, ed. Sansoni.



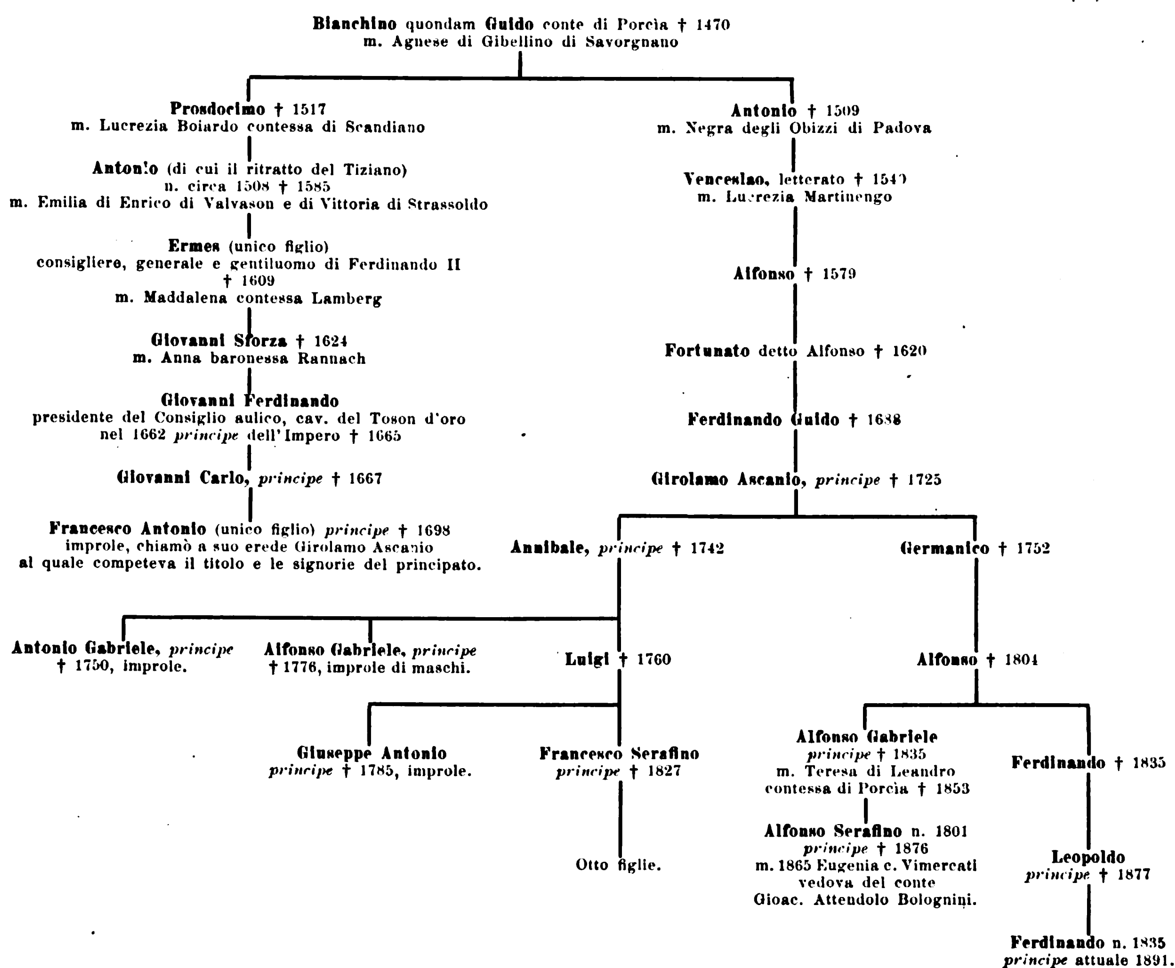
Fig. 7ª. RITRATTO DI F. MARIA DELLA ROVERE NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fotografia Brogi, Firenze).

dal nome di Antonio da Porcìa, che in occasione del recente restauro venne a scoprirsi sul dipinto, come vedremo più avanti.

Desiderosi noi intanto di ottenere ulteriori notizie intorno a codesto personaggio, ci siamo rivolti all'eruditissimo signor cav. dott. Vincenzo Joppi, civico bibliotecario in Udine, nella speranza ch'egli volesse fornirci i desiderati lumi. Nè questi ci vennero meno, grazie alla gentilezza sua, avendoci egli comunicato un accurato riassunto genealogico dei principi di Porcìa, con alcuni ragguagli particolari intorno al conte Antonio, pei quali viene ad accrescersi per lo meno la probabilità, che il rappresentato nel ritratto sia egli stesso.

RIASSUNTO GENEALOGICO DEI PRINCIPI DI PORCÌA [1]



[1] È ricavato dall'albero genealogico fatto da un abate, conte Enea di Porcìa, vivente negli ultimi anni del secolo passato. Il manoscritto originale si conserva presso la famiglia Porcìa in Porcìa.

NOTIZIA SUL CONTE ANTONIO DI PORCÌA.

Il conte Antonio di Porcìa e Brugnera, una delle più nobili e antiche famiglie del Friuli, attese nella sua gioventù ad apprendere tutti gli studi che potevano renderlo un perfetto cavaliere. Un suo contemporaneo e compaesano, il prete Antonio di Porcìa, nella sua *Cronaca*, edita

nell'*Archivio veneto*, vol. XXXVI, p. I e II, 1888, dice di lui: *il famosissimo conte Antonio di Porciglia era tanto benigno, zentile, virtuoso, amato sopra tutti che mai fosse conte di Porciglia, specialmente da zintiluomini.* Aggiunge poi che era appassionato per la caccia ed ospitalissimo. Le memorie genealogiche e storiche della famiglia Porcìa, da me vedute, non ricordano che il conte Antonio abbia sostenuto carichi pubblici nè di toga, nè di spada; ed io ritengo che la sua vita sia decorsa ne' suoi castelli attendendo alle domestiche faccende, dopo di avere in gioventù brillato nelle feste e negli esercizi cavallereschi.

Come si rileva dall'albero genealogico dei Porcìa, il posto che vi occupa in ordine di tempo il conte Antonio, nonchè i termini speciali con cui viene qualificato il perfetto gentiluomo, ben corrispondono all'aspetto dell'individuo rappresentato nel dipinto ora appartenente alla Pinacoteca di Brera. S'egli vi apparisce, come si vede, un uomo sul fior degli anni, cioè, verosimilmente, d'intorno alla trentina, e la sua nascita va posta circa il 1508, noi vediamo come il senatore Morelli, senza essere al fatto di questi dati, s'era apposto al vero da buon conoscitore associandolo cronologicamente a quello del duca d'Urbino, mercè la semplice osservazione della maniera con cui è eseguito il dipinto, confrontato con altri del valente e ferace artista. Di certo, dunque, non ci si scosta dal vero ritenendo che la sua origine va riportata all'ottavo lustro del secolo XVI; quando Tiziano, già compìti i sessant'anni, vegeto sempre e vigoroso, era altamente considerato da principi e da sovrani, ed aveva da poco compìto un capolavoro quale la pala di San Pietro Martire, attendeva ai ritratti dei dodici Cesari pel duca di Mantova, a quello del cardinal Bembo, ad una Annunciazione, di cui ebbe a far dono all'imperatrice Isabella, che lo ricambiò con un regalo di duemila scudi, e già doveva essere sollecitato a por mano ad altre opere di sommo pregio, come il ritratto del cardinal di Lorena, il quadro dell'*Allocuzione* pel marchese d'Avalos, quello dell'Angelo con Tobia per la chiesa di San Marciliano in Venezia, i ritratti del doge Agostino Lando, del gran Solimano, e così via.

Poche parole ci rimangono da dire circa la felice trasformazione verificatasi nella tela contenente il ritratto di casa Porcìa, da che la duchessa Litta, prima di cederlo alla Pinacoteca, ebbe a confidarlo pel suo ripristino al ristauratore cav. Luigi Cavenaghi. Gravi pur troppo e misteriose erano le manomissioni che aveva subìto per replicati così detti ristauri di antica data. Ingrandita arbitrariamente la tela, allo scopo evidente di rappresentare, per quanto in modo goffo, tutta intera la mano sinistra che Tiziano aveva voluto dare solo parzialmente; offuscato tutto il quadro da opache vernici e, quel ch'è peggio, il fondo reso uniforme con una sola tinta tenebrosa che ricopriva ogni cosa, compresa pure la finestra che si vede ora, mentre le lettere componenti il nome di Tiziano erano pure grossolanamente ricalcate. Appena in mezzo a tante alterazioni la nobile figura riesciva a farsi strada in modo da palesare la sua origine. All'atto di una prima pulitura, condotta fin dall'esordio colla circospezione richiesta da tanta opera, si videro comparire sul fondo, a destra di chi guarda, all'altezza della testa, uno stemma alquanto confuso e alcune parole che si poterono decifrare pel nome del rappresentato, in latino, cioè *Ant. Comes a Porcia.* Se non che, il modo con cui erano segnate le lettere di codesto nome, indicava di per sè ch'esse vi erano state apposte da mano estranea e assai posteriore a quella dell'autore del dipinto originale. Non potevano quindi avere altro valore per la storia del quadro, se non che in esso per tradizione veniva ravvisata l'effigie di Antonio da Porcìa. Per giungere alla scoperta dell'aspetto genuino del dipinto, conveniva che anche queste parole collo stemma sparissero. Nè ebbe a suscitare davvero alcun compianto tale annullamento, poichè, continuando il ristauratore cautamente a sondare il fondo primitivo che stentava a ricomparire, ad un tratto vide aprirsi uno spiraglio di luce appunto dalla parte dove stava l'iscrizione accennata. Che era, che non era? Una breccia si era aperta in quella uniforme parete, e non tardò a rivelarsi per una regolare apertura, la quale veniva a ristabilire nel dipinto l'equilibrio originale; una finestra donde l'occhio era condotto a scoprire un vasto tratto di paesaggio e di cielo. Per essa soltanto il quadro riacquistò il suo vero significato come artistica composizione; la parte essenziale della figura venne a trovare il suo giusto centro sulla parete retroposta, il parapetto colla mano che vi riposa il dovuto senso, ossia la sua ragion d'essere.

Pertanto la scoperta che noi dobbiamo all'oculatezza dell'esperto ristauratore è di maggiore portata di quello che a prima vista forse si sarebbe stimata, poichè ci ridona l'opera di uno dei più grandi artisti fra quanti si sono conosciuti, non diremo già nel suo stato primitivo, chè le ingiurie subìte dal tempo e dai ristauri vecchi vi sono tuttora palesi, ma certamente nella evidenza della sua originale disposizione.

In fine, poichè non ci consta alcun fatto d'importanza compìto dal gentile cavaliere di cui ormai ci sentiamo persuasi di vedere ritratte le sembianze nella tela della Pinacoteca, ci sia lecito riportare l'ingenua narrazione di un episodio che lo concerne, contenuta nella cronaca e che ci dà un'idea fedele dei costumi d'allora. Il cronista dopo aver fatto parola delle relazioni di cortesia che correvano tra il conte Antonio di Porcìa e il patriarca Marco Grimani di Venezia, mentre questi risiedeva in San Daniele, racconta col suo semplice linguaggio mezzo veneziano, nei termini seguenti, il fatto della visita inaspettata del patriarca al conte nel castello di Ragogna:

« La vizilia del Santo Iacomo de Luio (l'anno non è accennato) el conte Antonio stando nel suo Castello ed guardando zo per el Taliamento, vite una barca in la quale era el prefattò Patriarca ed Cardinale che vigniva pescando, ed poi cavalli per terra cum alquanti altri ed servitori. Cum el qual Patriarca stava per scudiero el Conte Anibal figlio del conte Marco Antonio di Brugnera ed conte di Purziglia. Visto questo, di subito chiama li servitori digando: a cavallo, a cavallo che andiamo a tuor el Patriarca; et cussì andoreno e lo menoreno in Castello, ed presto fo apparecchiato all'improviso marzapani, pignocati, confetti, bracedelli, peri, noselle, ed melloni ed peponisi, che de ventura li Signori di Spilimbergo li aveva mandato a donare: tanto che durò la colazione ed più ancora el Sonatore del conte sonava un manacordo, ed un garzonetto ballava.

« Fatto questo el Patriarca volse tornar a San Daniele; el conte Antonio lo accompagnò un gran pezzo avanti, e lo Patriarca se offerite al conte in loco di Padre, ricevendolo in loco de Fiol se mai potesse per lui chel ge comandasse, digando chel tornerà anche a Ragogna, el conte ringraziandolo tolse comiato.

« In quella sera ad ora di cena rivei a Ragogna. El conte Antonio me disse: Se vegnive avanti, basavi la man al Patriarca, narrandome come se ha fatto honore, dumente che aveva arzinterie assai, non restò che ge non avesseno ». [1]

GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Vedi: « Cronaca di Pre' Antonio Purliliese vice abate di Fanna, 1508-1532 », pubblicata dal canonico ERNESTO DEGANI nell'*Archivio Veneto* dell'anno 1888, tomo XXXVI, p. 324.

STUDI LEONARDESCHI

I.

La Vergine delle Roccie.



NELLA storia dell' arte moderna non esiste forse problema più intricato della classificazione e cronologia delle opere di Leonardo da Vinci.

Qualche volta si è tentati di credere che, come la scrittura del maestro è restata stazionaria per trentacinque anni, al punto che è materialmente impossibile distinguere i manoscritti della sua estrema vecchiezza da quelli della sua giovinezza,[1] così non abbia variato affatto nella sua maniera di disegnare e di dipingere. Non intraprenderò, per oggi, a risolvere le difficoltà, spesso inestricabili, alle quali dà luogo il fissare le date rispettive di un' opera così considerevole. In simili investigazioni non è mai troppo il raccoglimento, la meditazione, lo scetticismo, nè, sopratutto, la modestia, virtù che comincia a farsi rara nel dominio dell' erudizione artistica. Ma io mi lusingo di portare almeno qualche materiale all' edificazione d' un monumento che gli sforzi d' un solo sarebbero impossenti ad innalzare.

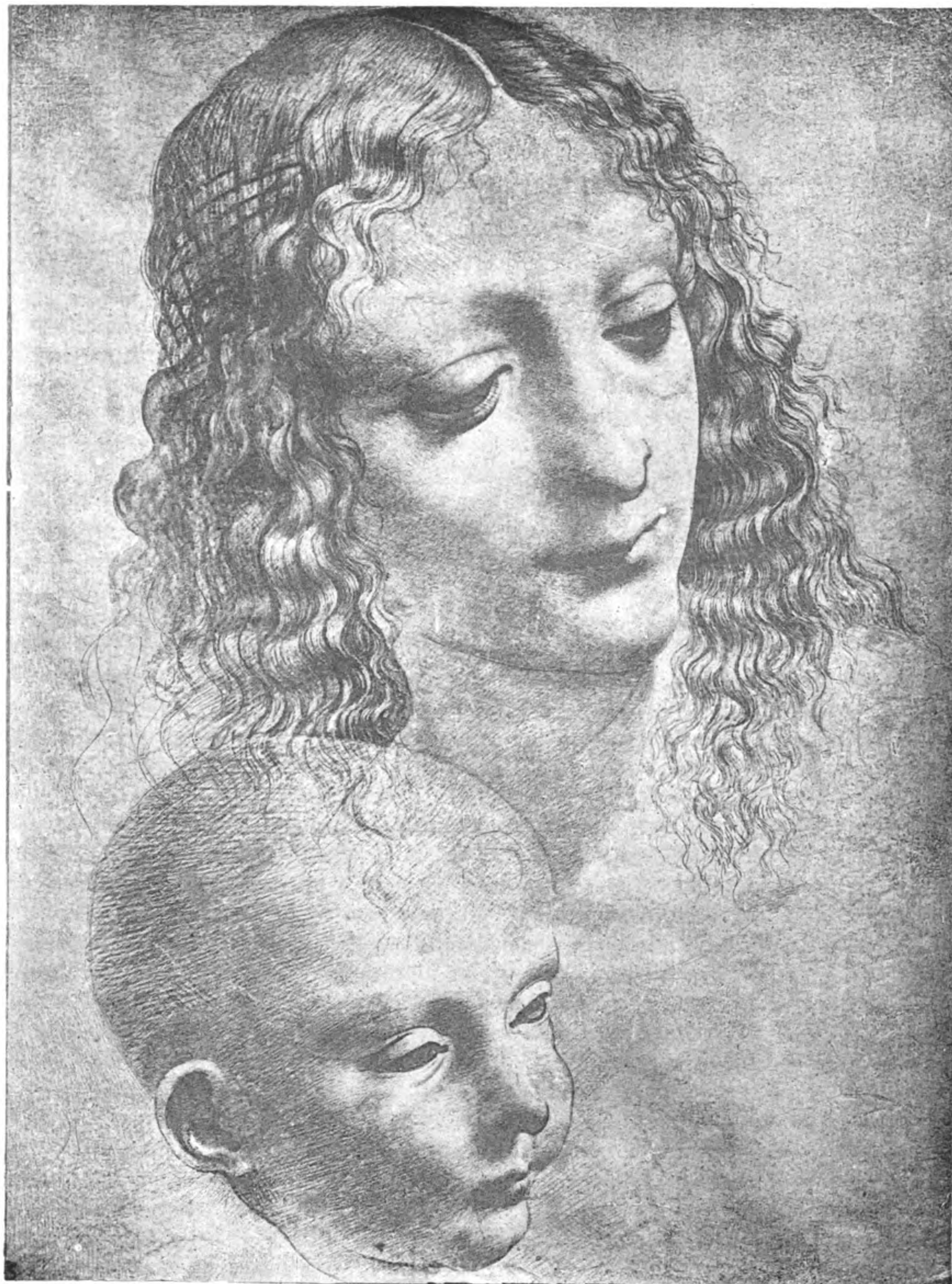
La Vergine delle Roccie, tale è l' opera di cui mi propongo d' intrattenere i lettori dell'*Archivio storico dell'Arte.* Secondo ogni verosimiglianza è il primo, per data, tra i quadri autentici di Leonardo; e, se la mia maniera di vedere è accettata, tutto un gruppo di disegni che si riannoda a questo, si troverà nello stesso tempo approssimativamente datato.

Non sono più di quattro anni che, nel mese d'ottobre del 1887, io affermava nella *Revue des Deux Mondes,* che, contrariamente all' opinione comune, la *Vergine delle Roccie* era anteriore alla partenza di Leonardo per Milano; in altri termini, anteriore all' anno 1483. Sono lieto di constatare che questa asserzione, allora abbastanza azzardata, si è fatta strada, e che il signor Müller-Walde, l' ultimo, per data, tra gli storici di Leonardo,[2] ha adottato, quanto alla cronologia della composizione almeno, un' opinione identica.

Avendo tracciato, nel saggio qui sopra citato della *Revue des Deux Mondes,* la genesi della composizione, mi limiterò qui a passare in rivista i principali disegni che hanno servito a prepararla.

[1] Vedi la bella edizione dei *Manuscrits de Léonard de Vinci,* del signor CHARLES RAVAISSON MOLLIEN, tomo V, p. 1.

[2] *Leonardo da Vinci. Lebenskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur Florentiner Kunst und zu Rafael.* Monaco, Hirth, 1889 e segg.



MADONNA CON BAMBINO.

Disegno di Leonardo, nella collezione del Duca di Devonshire, a Chatsworth.

Da una fotografia della Ditta Braun e C., Dornach (Alsazia) e Parigi.

Tra gli studi per la testa della Vergine, citerò in prima linea un disegno dai riflessi d'argento, su carta verde, che fa parte della collezione del duca di Devonshire, a Chatsworth. La Vergine è quivi rappresentata presso il piccolo San Giovanni Battista, guardando da sinistra a destra, cioè in una direzione diametralmente opposta a quella che essa ha nel quadro. Il suo tipo, un po' sottile e pretensioso, non ha nulla di piacevole, e differisce essenzialmente dal tipo adottato nel quadro (V. tav.). Ciò che prova però che questa testa si riferisce alla *Vergine delle Roccie,* è la presenza del piccolo San Giovanni Battista, riproduzione quasi testuale del disegno del Louvre (Braun, n. 170).

I rapporti del disegno di Chatsworth con la *Vergine delle Roccie* una volta stabiliti, diventa possibile di riallacciare allo stesso quadro la testa della Vergine di Christ Church, a Oxford; essa è quasi identica, come tipo e come fattura, al disegno di Chatsworth [1] (V. tav.).

Aggiungerò che, contrariamente all'opinione del signor Müller-Walde (fig. 8), la testa della giovane, su carta verde, del Museo degli Uffici, mi sembra offrire delle notevoli analogie colla testa della Vergine, come la vediamo nel quadro: lo stesso naso un po' corto, ma solidamente costruito, la stessa bocca colle labbra dritte, lo stesso mento un po' basso e quadrato. [2]

Non sarebbe impossibile che la testa di donna della Galleria Borghese (Müller-Walde, fig. 7) si riferisse ugualmente alla *Vergine delle Roccie.*

Prendiamo ora gli studi che son serviti a preparare la figura del Bambino Gesù.

Il Museo del Louvre possiede tre studi a lapis d'argento rialzato di bianco su carta tinta di verde pallido (Leonardo sembra essere stato particolarmente affezionato a questa tinta, durante il suo primo periodo fiorentino) che hanno servito per la testa del Bambino.

Questo si mostra di profilo, guardando davanti a sè, mentre nel quadro volta la testa verso sua madre. Notiamo inoltre che, mentre nel primo di questi studi l'artista ha rappresentato il Bambino rigorosamente di profilo, nei due ultimi ha cercato un effetto di mezzo profilo. Il signor Richter (tav. I, p. 345) ha mosso dei dubbi sull'autenticità del principale di questi disegni (Catalogo del signor Reiset, n. 383), che considera come una copia posteriore. Ma io non saprei su questo punto accomodarmi al suo modo di vedere; aggiungerò che il signor Müller-Walde (p. 110-111) qualifica il disegno del Louvre come splendido (« *herrlich* »).

Uno studio un po' più completo, ma di più piccole dimensioni, per la stessa testa (colle spalle e il principio del petto), si trova alla Biblioteca di Windsor (Richter, tav. XLIV). È uno studio di un realismo molto ardito, con qualcosa di vecchio nell'espressione. Circostanza degna di considerazione, è tracciato a lapis rosso; processo sconosciuto, credo poterlo affermare, ai predecessori di Leonardo da Vinci, e di cui egli stesso non ha fatto grande uso che relativamente tardi. Così ci vuole proprio l'autorità del signor Richter, per farmi accettare come autentico questo disegno, che è il primo, per data, tra i disegni in rosso di Leonardo.

Un altro studio pel Bambino Gesù, questa volta assiso, appoggiato su una mano e colla testa dell'Angelo vicina, è stato pubblicato dal Gerli (tav. XIX). Si nota inoltre nella collezione del duca di Devonshire, a Chatsworth, una testa di fanciullo tracciata a lapis nero, rilevato di bianco. [3]

Passiamo ora agli studi per il piccolo San Giovanni Battista. Uno schizzo per la testa, vista di tre quarti, si trova al Museo del Louvre, nella collezione Vallardi (Braun, n. 170); è tracciata a punta d'argento su carta tinta di verde (Richter, t. I, p. 342). Questa testa ha servito di tipo a Raffaello per tutta una serie dei suoi Bambini Gesù. La stessa testa ricomparisce nel disegno della collezione del duca di Devonshire, ugualmente su carta verde (Braun, n. 48; V. tav. di sopra), in compagnia della testa della Vergine.

[1] Questo legame è sfuggito al signor Müller-Walde, che assegna alla testa di *Christ Church* la data 1472-1473 (fig. 9, p. 43). Bisogna invece, dopo la dimostrazione che ho dato, ringiovanire questo disegno di sei od otto anni.

[2] Io non conosco lo schizzo in chiaroscuro della testa della Vergine della collezione Holford, che per la menzione che ne fa il Rio (*De l'Art chrétien*, tomo III, p. 81).

[3] WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain,* tomo III, p. 353.

Per la figura dell'Angelo, citerò il disegno che fa parte del Museo della Scuola di Belle Arti a Parigi, e che ho pubblicato nella *Gazette des Beaux Arts* (1890, t. II, p. 293), e nella *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (t. II, p. 671). Se in questo importante disegno, che era sfuggito a tutti i miei predecessori, l'Angelo in piedi sembra essere stato ritoccato, forse in parte anche rifatto, i due frammenti delle braccia e delle mani attestano, al contrario, ad evidenza, l'intervento di Leonardo da Vinci. La fattura non è ancora esente d'arcaismo. Notiamo che il braccio rassomiglia al braccio di San Pietro nell'*Ultima Cena;* ha lo stesso movimento, colla mano ripiegata.

Altri disegni ancora c'iniziano agli studi di Leonardo, sì per la testa che per il corpo e le drapperie dell'Angelo. Prima di tutto, il magnifico studio di testa della Biblioteca del Re, a Torino: è più bello, forse, della parte corrispondente nel quadro del Louvre. Citerò anche il calco d'un originale perduto, la testa dai lunghi capelli a boccoli, vista di tre quarti, alla Biblioteca Ambrosiana (Gerli, tav. XXI; Braun, n. 27).

La Biblioteca di Windsor ha un disegno per la figura dell'Angelo (n. 71) e un altro per il braccio coll'indice steso (n. 72), ed uno studio di drapperia per lo stesso Angelo (n. 75), che è volto verso il fondo della composizione, invece di voltarsi dalla parte degli spettatori.

Un disegno del Museo degli Uffizi (Braun, n. 431), uno studio di drapperie per un personaggio inginocchiato, visto di profilo, offre una certa analogia con lo studio di Windsor, ma si riferisce certo a una figura differente, più attempata (la spalla e il braccio sinistro sono interamente scoperti).

La critica tedesca ha messo in dubbio, a diverse riprese, da Passavant e Waagen fino a Müller-Walde, l'autenticità della *Vergine delle Roccie.* Messo da parte ogni spirito di patriottismo, debbo dichiarare che, fatta astrazione dei ritocchi e delle ombre, disgraziatamente numerosissime, il qual difetto è ancora aggravato da uno spesso strato di vernice giallastra, il quadro del Louvre è uno di quelli in cui il genio del maestro risplende con più vigore. Certo non è ancora l'ampiezza dell'*Ultima Cena,* nè la soavità della *Sant'Anna;* paragonata a questi capolavori, la *Vergine delle Roccie* produce l'impressione d'un artista primitivo vicino ad uno dei maestri dell'*Età d'oro.* È il Leonardo della prima maniera di fronte a quello della seconda, direi quasi Leonardo precursore di sè stesso.

Una replica della *Vergine delle Roccie* è stata acquistata nel 1880 al prezzo enorme di 250,000 franchi dalla *National Gallery* di Londra, che pretende avere l'originale stesso di mano di Leonardo. Questa replica, che si trovava ultimamente nella collezione Suffolk, era stata comprata in Italia nel 1796 dal pittore Hamilton, al prezzo di 30 ducati. Si identifica al quadro citato da Lomazzo, che si trovava alla fine del XVI secolo nella chiesa di San Francesco a Milano.[1] Per ciò che tocca ai due Angeli, bellissimi, che erano posti ai lati del quadro principale, sono entrati nella collezione del duca Melzi.

A mio parere, il quadro di Londra è una replica, eseguita forse sotto la direzione di Leonardo, da uno de' suoi allievi. Io approvo intieramente il giudizio dato su questa replica dal signor Anatole Gruyer: « Il quadro di Londra si presenta con freschi colori; è ben conservato, seducente, amabile, grazioso, ma l'incanto non è che superficiale. Le figure sono d'una bellezza molle, hanno qualcosa di pesante e di sfatto, mancano di quella acutezza d'espressione che caratterizza Leonardo. L'Angelo, certo, non è privo di grazia, ma questa grazia è senza elevatezza. Presenta anche delle leggiere variazioni coll'Angelo del Museo del Louvre che sostiene colle due mani il corpo del Bambino Gesù; esso guarda il piccolo San Giovanni e non s'occupa affatto degli spettatori. La Vergine e i due Bambini sono notevolmente più deboli. Tutto considerato, è un'opera graziosa piuttosto che bella, dove non si sente la reale presenza del maestro. Il quadro del Louvre, al contrario, è duro d'aspetto e di tono aspro. Il tempo ha lasciato su lui traccia

[1] *Trattato della Pittura,* lib. II, cap. XVII. I sigg. Richter, Frizzoni (*Gazette des Beaux Arts,* 1884, tomo I, p. 235), Koopmann (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1891, pp. 353-360), e più altri autori stranieri si pronunciano risolutamente in favore del quadro del Louvre.

crudele. La pittura è come spogliata del suo fiore e non mostra più che la sua trama. Non ostante ciò, parla agli occhi e all'anima con sovrana autorità ». [1]

Ricordiamo infine che l'esemplare del Louvre ha uno stato di possesso secolare; faceva parte,



DISEGNO DI LEONARDO.

BIBLIOTECA DI CHRIST CHURCH IN OXFORD.

(Dall'opera di MÜLLER-WALDE, *Leonardo da Vinci*, ecc., tav. 9).

nella prima metà del XVI secolo, della collezione di Francesco I, personaggio abbastanza altolocato, bisogna confessarlo, per avere degli originali di mano di Leonardo. [2]

[1] *Voyage autour du Salon carré*, p. 31.

[2] Testimonianza di Cassiano del Pozzo pubblicata nelle *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, 1886, 4; e P. Dan, nel *Trésor des Merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, p. 135, nomina « La Madonna con un piccolo Gesù che un angelo appoggia, il tutto in un paesaggio molto grazioso ».



DISEGNO DI LEONARDO

NEL MUSEO WALLRAFF RICHARTZ A COLONIA.

Non aggiungerò che una parola: le differenze tra l'esemplare di Parigi e quello di Londra sono esattamente le stesse che passano tra i due esemplari della Vergine di Holbein, quella del Museo di Darmstadt e quella del Museo di Dresda; la prima, che è l'originale, più arcaica, quasi più pesante, ma anche più risentita; la seconda, che è la copia, più libera e più elegante.

II.

L'Adorazione dei Magi.

Nulla è più oscuro della storia dell'importante abbozzo del Museo degli Uffizi, l'*Adorazione dei Magi.* Prendendo io per il primo, sono ormai cinque anni, a classificare gli studi che hanno servito a preparare questa composizione, [1] ho esposto le ragioni che fanno esitare a collocare questo quadro tanto avanti alla partenza di Leonardo per Milano, quanto dopo il suo ritorno a Firenze; non riaprirò qui la discussione e mi limiterò a pubblicare un bello studio che è sfuggito a tutti i miei predecessori. Intendo parlare d'un disegno che si trova al Museo Wallraff Richartz a Colonia, e che m'è stato gentilmente indicato dal mio amico il barone H. de Geymüller. Grazie alla cortesia del direttore del Museo, signor Aldenhoven, posso porre una riproduzione di questo documento, così importante, sotto gli occhi dei lettori dell'*Archivio storico dell'Arte* (V. tav.).

È un disegno di grandi dimensioni, portante l'iscrizione (moderna): « Disegno doppio di Raffaello ». Le figure, in numero di undici, sono tracciate a penna, e tutte nude, meno qualche indizio di drappo, sur una carta bianca, vergata, con un inchiostro piuttosto pallido, che è divenuto giallastro. I contorni non sono ripassati da una mano più moderna, come nei disegni corrispondenti del Louvre. La fattura ha qualche cosa di molle e floscio, ma il carattere leonardesco è molto spiccato. (Si noti specialmente il sorriso un po' triste). L'influenza dell'antico colpisce in questa ricerca del modo di collocare i personaggi col pugno contro il gomito. Al rovescio si trovano due studi, ugualmente a penna, per dei granchi di mare.

Nella serie dei disegni che ho ordinato e pubblicato, il disegno di Colonia ha il suo posto segnato presso il disegno del Louvre (*L'Art,* 1887, t. II, p. 67). Sono certo contemporanei, perchè contengono delle prove di combinazioni per delle figure che sono identiche nell'uno e nell'altro, fatta astrazione dalle differenze d'attitudine. Aggiungerò che nel disegno del Louvre i personaggi sono già in parte vestiti, mentre nel disegno di Colonia non si vede che un'indicazione di panneggio dietro tre di loro.

Ma prendiamo uno a uno gli attori. Abbiamo prima di tutti nella parte superiore, cominciando da sinistra, una deliziosa figura di giovane, colle due braccia stese in avanti, la testa rivoltata, ai piedi un cenno di coturno. Nel disegno del Louvre, questa figura ha subìto una trasformazione completa; invece di mostrarsi quasi di faccia è voltata e si mostra quasi di dorso. Essa è stata inoltre vestita di una tunica annodata alla cintura. Il secondo personaggio, quello del mezzo, ha subìto una metamorfosi ancor più radicale. Nel disegno di Colonia sta di faccia, con una mano appoggiata contro l'anca, l'altra sopra la testa, come per farsene una visiera. Nel disegno del Louvre questi due gesti sono rigorosamente mantenuti, ma il personaggio si mostra di profilo invece che di faccia. Leonardo ha utilizzato per quest'ultima figura un altro motivo del disegno di Colonia; il personaggio che si vede al secondo piano, di profilo, la mano sotto gli occhi.

Un altro attore, l'adolescente dritto verso la destra, col braccio volto indietro e l'avambraccio steso, in un'attitudine che esprime la sorpresa e la venerazione, è sparito nel disegno del Louvre. E così anche uno dei suoi compagni, quello che sta dritto a sinistra, col braccio appoggiato sull'anca. Al contrario, quello che viene avanti curvandosi, colle braccia stese, si trova nel disegno del Louvre, dove però è vestito, ed ha le braccia più presso al corpo. Il suo vicino che si china

[1] *L'Art,* 15 aprile e 15 agosto 1887.

colle mani giunte, si trova egualmente nel disegno del Louvre con questa differenza, che alza la testa invece di abbassarla, e che tiene avanti la gamba destra invece della sinistra. Comparisce di nuovo nell'importante disegno della collezione Galichon (*L'Art*, 1887, t. II, p. 71), che rappresenta uno stadio ulteriore della composizione. Un altro personaggio, quello che ha un ginocchio in terra, è rappresentato, nel disegno del Louvre, come curvo, ma si raddrizza nel disegno della collezione Galichon.

D'una bellezza meravigliosa è il gruppo dei cinque personaggi che si affollano in tumulto presso il Divino fanciullo. Leonardo non l'ha conservato, come si può vedere confrontando il disegno di Colonia col disegno della collezione Galichon.

In questo gruppo sfolgorano un calore e un entusiasmo, un'emozione e una passione che si trova troppo raramente nelle opere di Leonardo. Il maestro s'era fatto, sembra, quasi una legge di comprimere i suoi sentimenti, affine di non offrire al pubblico che lo spettacolo di una serenità perfetta. Se il disegno del Museo di Colonia non contenesse che questa rivelazione, se non ci offrisse che lo spettacolo di questa esplosione di sentimenti generosi, ci sarebbe già un grande interesse a segnalarlo agli ammiratori di Leonardo e mi crederei abbastanza pagato de' miei sforzi per il piacere che ho avuto di metterlo in luce.

EUGENIO MÜNTZ.

(*Continua*).

I PAROLARI DA REGGIO

E UNA MEDAGLIA DI PASTORINO DA SIENA



La Comunità di Reggio aveva ottenuto fino dal 1491, da Ercole I d'Este, il diritto di batter monete d'argento e d'oro, dietro facoltà nel principe di sorveglianza sulla Zecca reggiana e di sceglierne alle volte gl'incisori. Così nel 1502 e 1506 troviamo esecutore dei conî Giannantonio da Foligno, nel 1532 e 1540 Pandolfo Cervi e Girolamo della Penna, detto il Pennone, ferraresi, nel 1553 Pastorino da Siena.

In quest'ultimo anno la Zecca era stata affidata all'orefice reggiano Giovanni Antonio Signoretti, che s'impegnava a tenere aperta l'officina per tre anni col canone annuo di 115 scudi d'oro; ma forse il duca impose alla Comunità il Pastorino; il quale verso la metà di quell'anno venne a Reggio e, come risulta dai Recapiti alle Riformagioni del Comune che si conservano nell'Archivio generale provinciale di Reggio (agosto 1553), si diede alle stampe delle monete d'argento *bianconi e colombine.*

In quell'epoca Pastorino da Siena s'era già fatto un bel nome nel campo dell'arte. Aveva appresa l'arte di cuocer vetri a figure e comporne finestre, sotto il celebre Guglielmo de Marcillac, e la sala regia in Vaticano, dipinta da Pierin del Vaga, ne attesta quanto alto fosse salito in quel ramo. La sua natura versatile lo volse alla pittura, che abbandonò poi per darsi tutto all'arte di coniar medaglie, in cui raggiunse tale altezza da guadagnarsi il primo posto tra i medaglisti del cinquecento.

Pastorino rimase a Reggio un anno: dalla metà del 1553 alla metà del 1554; e quest'anno è stato illustrato dagli studiosi. Parecchie delle medaglie coniate da lui a Reggio in quel tempo son note. L'Armand ci descrive quelle di Gasparo Scaruffi, di Baldassarre Vigarani, di Ippolito Malaguzzi, di Alessandro Bonzagni colla moglie Cecilia, di Laura Sessi Boiardi, ecc.; altre pure son note, come quella di Paolo Vitelli, del governatore di Reggio Alfonso Estense Tassoni, della Jeronima Sacrati, ecc. Ultimamente il piccolo Museo numismatico e sfragistico dell'Archivio generale provinciale di Reggio si è arricchito dell'unico esemplare, sinora conosciuto, della medaglia che nel 1553 Pastorino intagliò in onore dell'artista reggiano Francesco Parolari. È questo un dono del chiarissimo signor dott. Umberto Rossi conservatore del R. Museo Nazionale del Bargello in Firenze, nome ben noto in Italia e fuori agli studiosi della scienza numismatica.

È una medaglia di bronzo di cm. 5 di diametro, lavorata a un lato solo. Intorno al ritratto a buon rilievo, di fattura robusta, sta scritto: *Francisco Parolaro . A . A . LXVI.* Nell'esergo l'iniziale del medaglista e la data: *. P . 1553.*

Francesco Parolari è un nome fin ora sconosciuto nella storia dell'arte, nonostante la sua grande attività per quasi mezzo secolo.

La curiosità di conoscere qualcosa di questo artista, che aveva meritato di esser ritratto dal grande senese, mi ha invogliato a fare delle ricerche; che sono state coronate da buon successo e hanno messo in luce anche altri componenti della famiglia.

La famiglia Parolari *alias* Sforzani, come si rileva dal libro d'estimi del 1496, pubblicato dal Tacoli, dal libro dei fuochi 1558-59 e dalle Riform. a. 1536, c. 183, [1] apparteneva alla vicinia di San Prospero di Castello e abitava in via Sant'Agata.

Poche notizie qua e là di qualcuno di questa famiglia d'artisti furono riportate da qualche studioso.

Il comm. prof. Carlo Malagola nelle sue memorie sullo *Studio bolognese* sotto l'anno 1506-07 ricorda: « D. Magister Ioannes Baptista de Sforzanis de Regio Magnifice Universitatis Artistarum Rector ». A questo stesso Battista Parolari trovo che gli Anziani concedono nel 1497, dietro



MEDAGLIA DI PASTORINO DA SIENA.

sua domanda, la facoltà di far restauri presso la sua casa, [2] e lo stesso diritto, pure dietro sua domanda, gli è dato nel 1513. [3]

La prima volta che è fatto cenno di lavori dell'arte sua, è nelle Riformagioni del 1508, [4] in cui si trova un rogito di contratto per la fabbricazione, da parte di detto G. Battista, figlio di Giovanni, di pesi e misure da servire di campione per la Comunità di Reggio.

Nel 1517 gli Anziani del Comune ordinano si pongano nuove campane sulla torre di guardia di porta Santo Stefano, ed è a Battista Parolari che danno l'incarico di farle. [5] La stessa ordinazione gli è data alcuni anni dopo, nel 1525, per la fusione di tre campane da porsi sulle porte della città e per l'accomodatura di una di porta Santo Stefano. [6]

Ebbe questo M.ro Battista quattro figli: Francesco (alle volte chiamato nelle fonti Zoan Francesco), Cherubino, Benedetto e Girolamo.

Di qualche altro di questa famiglia dei Parolari o Sforzani è fatto cenno qua e là, in epoche diverse. Il cav. G. B. Venturi [7] ricorda Giacomo Sforzani celebre fonditore di artiglierie e del quale resta una campana nella chiesa di Santa Maria della Fossa portante la scritta: *Iacobus de Regio me fecit*. A questo stesso gli Anziani nel 1478 diedero l'incarico di fonder le campane

[1] Archivio generale provinciale di Reggio, sezione Archivio del Comune.

[2] Arch. com. cit. Rif. 1497, c. 92 tergo.

[3] Arch. com. cit. Rif. 1513, c. 106.

[4] Arch. com. cit. Rif. 1508, c. 157, marzo 13.

[5] Arch. com. cit. Registro dei mandati, 24 dic. 1517.

[6] Arch. com. cit. Registro dei mandati, 1525, c. 37 r. e 49 t.

[7] G. B. Venturi, *Artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi.*

da erigersi su porta Santa Croce (V. docum. I).[1] Nell'Archivio di Stato di Modena si conserva una sua lettera senza data e senza indirizzo nella quale chiede sussidi per le figlie.

Dei quattro figli di M.^{ro} Battista, Francesco e Cherubino meritano se ne parli minutamente. Di Girolamo esporrò il poco che mi venne fatto di trovare, e di Benedetto accennerò talora parlando dei fratelli.

Girolamo fu, come il fratello Cherubino, fabbricatore d'orologi e fu al servizio dei duchi di Mantova. L'arte di costrurre orologi era in quei tempi tenuta in gran conto, e perchè da poco s'era incominciato a costrurne di grandi dimensioni e con varie combinazioni di macchinismi e perchè artisti di grido s'applicavano a questo ramo. Dopo che Milano, Genova e Modena innalzarono i loro grandi orologi ad uso pubblico nelle piazze, parecchie città vollero possederne uno. E anche prima d'allora era già notevole fra tutti quello colossale eretto in Padova da Gio. Dondi nel 1364, composto di oltre 200 pezzi, trasportato da Gio. Galeazzo Visconti nel suo castello di Pavia, che, oltre la novità e molteplicità dei macchinismi e la perfezione del lavoro, aveva il pregio di segnare eziandio il corso del sole, della luna e dei pianeti giranti intorno alla terra, secondo il sistema di Tolomeo; lavoro grandioso per que' tempi e che fu preso a modello dai paesi stranieri.

Parecchi principi tennero presso di sè artisti orologiai, e dei principali ne rimane tuttora notizia. Acquistarono gran fama, tra gli altri, i Rainieri padre e figlio che a Reggio nel 1481 costrussero un primo grande orologio che segnava le ore, i giorni del mese e le fasi lunari. Anche più grandioso fu l'orologio da essi innalzato nella piazza di San Marco a Venezia nel 1499, opera giudicata meravigliosa per quei tempi e che, restaurata nel secolo scorso, sussiste tuttora.

I Rainieri acquistarono tal fama che Alfonso I, duca di Ferrara, concesse a loro e agli eredi in perpetuo l'esenzione dalle gabelle pei beni del Reggiano.

E in tale arte si segnalarono i nostri Sforzani, più spesso per orologi da camera, ma con complicazioni di ruote, e macchinismi. Dalle notizie che ho potuto raccogliere, risulta che essi, e sopratutto Cherubino, acquistarono fama assai bella in quest'arte e che principi e personaggi diedero spesso loro delle ordinazioni.

Sono importanti queste lettere che si conservano nell'Archivio Gonzaga di Mantova, che ci mostrano in Girolamo Parolari un bell'artista in detto ramo e in rapporto colla corte di Mantova.[2]

1529, 9 settembre, Reggio.

(Fuori) Allo Illmo et Exmo S.^{re} marchese di Mantoa
S.^{re} osser.^{mo} In Mantoa.

Illmo et Exmo S.^{re} osser.^{mo} ho la di V. Ex.^{tia} a la quale brievemente respondo, che lo orologio principiato ad instantia di quella, non è possibile se finisca più presto che fra doi mesi anchora che si facci la cassa simplice come scrive V. S. Illma Et per satisfare a quella posponero ogni altra cosa per darli expeditione, certificandola che di presente non ho orologio alcuno da portare di presente a V. Ex.^{tia} come la richiede, ma ne ho per le mani uno simile a quello si fece altre volte al Rev.^{mo} et Illmo S.^{re} Card.^{le} fratello di essa, quale fra vinti cinque giorni sera finito et subito che sera lo portaro a V. Illma S.^{ria} insieme con quello de lochiale, et a quella di continuo humilm.^{te} mi racomando. Regij, VIII septem.^{is} MDXXVIIII.

Di V. Illma S.

humile servo Hier.^{mo} fratello
di M.^{ro} Cherubino.

[1] V. Nuovi Documenti a p. 47.

[2] Alcune di tali lettere, e solo in parte, furon pubblicate dal Bortolotti (*Artisti in relazione coi Gonzaga*). Le ripubblico integralmente e ne aggiungo altre. Queste e le altre in seguito provengono dall'Archivio Gonzaga di Mantova, e le debbo a gentile comunicazione dell'archivista cavalier Stefano Davari.

1529, 18 settembre, Reggio.

(Fuori: come nella lettera precedente).

Illmo et Exmo S.^{or} mio osser.^{mo} ho visto quanto V. Ex.^{tia} mi scrive per la sua di XIII del presente, et inteso quanto sia el desiderio di quella si expedisca lo horologio di che si fa mentione in essa littera, a la quale rispondo che non cesso di solicitare tale expeditione, et ho postpose ogni altro laborerio per satisfare a quella. Et finito che sera subito senza altra replica lo portaro a V. Ex.^{ia} a la quale humilm.^{te} mi racomando. Regij XVIII septembris MDXXVIIII.

De V. S. Illma

Deditiss.^{o} servo Hier.^{mo} Parlare
M.^{ro} de horologij.

1529, 24 settembre, Reggio.

Illmo et Exmo S.^{or} osser.^{mo} Respondo alla di V. Illma S. di XXII del presente chel decimo di prossimo verro a quella con l'horologio tanto desiderato, circa quale, giorni e notte non ho cessato dal primo aviso in qua, ne di presente cesso di lavorare per darli fine, et farli cosa grata, spero in dio che esso horologio piacera a V. Ex.^{tia} et altro non è stato mio studio se non di satisfarla, et bene et presto. Et a V. Illma S. humilmente mi racomando. Regij XXIIII sept.^{is} 1529.

De V. Illma S.

Devotiss.^{mo} servitore Hier.^{mo} Parlare
M.^{ro} de horologij.

1530, 3 maggio, Reggio.

(Fuori) Allo Illm.^{mo} Sr Ducha di Mantua.

Illmo S.^{re} in risposta quanto me scrive V. Illma S.^{ria} che acunca [1] lo reloge, il concaro ma in termine de duj giorno non lo pose acuncare, quela il manda a tore fra dece ho dodege giorno che sira acunco, altro non diro V. Illma S.^{ia} mi racomando et li baso la mano como umilo servitore, et me perdona al mio scrivere. Di reggio a li 3 maij 1530.

D. V. S.

Jeronime M.^{o} da areloge.

Copia lett. libro 300. — 1530, 15 novembre.

A M.^{ro} Hieronimo di horloglij.

M.^{ro} hier.^{mo} amico char.^{mo} perche ho donato al Illmo S. Duca de Milano l'horologlio che a Bologna hebbi da Mes. Cherubino vostro fratello, me ne bisogna un altro e lo vorrei adesso se fusse possibile, unde vi spaccio questa per mio cavallaro a posta. Se ne havete alcuni de fatti che sia buono et justo vogliate farlomi havere, mandandolo o portandolo voi che ve lo pagharo cortesemente, se non ne havete de fatti ne de principiati siate contento de farne uno più presto che sia possibile della sorte propria che era quello che me diede mes.^{r} Cherubino, avisandomi il termino che volete a fornirlo, et se vi bisognano dinari per lavorare o per capara datemene aviso che ve ne mandero, et fate sopra il tutto che io sia servito bene et presto ne torro uno sia de che sorte si voglia purche bono et justo, se bisogna farlo a posta perchè non n'abbiate ne de fatti, ne de principiati fatelo nel modo et forma che era l'altro, et lo sto spettando, me vi offero disposto a farvi sempre piacere.

Da Mantua alli XV de novembre MDXXX.

***

Cherubino Parolari o Sforzani, fratello di Girolamo, è stato rilevato qualche volta dopo che si potè precisare che desso è quel maestro Cherubino che Benvenuto Cellini,[2] non facile loda-

[1] *Acunca, acuncare* sta forse per *acconcia, acconciare*, cioè *finire*, ecc.

[2] B. Cellini, *Vita*, vol. III, lib. II, cap. 6. Ediz. Bettoni, Milano, 1828.

tore, chiama suo amico e *maestro di oriuoli eccellentissimo,* e col quale si accompagnò in parte del suo viaggio avventuroso da Roma a Firenze nel 1540.

La prima volta che appare, come notò il Campori,[1] è al 30 giugno 1518, sotto la qual data il *Libro delle partite* nell'Archivio Estense registra lo sborso di venti scudi d'oro, fatto *a M.ro Cherubin da Rezo,* per un orologio dovuto al Duca.

M.ro Cherubino dovett'essersi certamente procurata una bella fama nell'arte sua, poichè fu chiamato a Roma alla corte dei papi e vi rimase probabilmente fino al termine della vita. Ebbe là onori e pensioni e il benefizio di un canonicato.

In una serie di documenti riguardanti *spese di Clemente VII,* provenienti nella maggior parte dagli Archivi di Stato stabiliti a Campo Marzio, a Roma, e pubblicati dal Müntz nell'*Archivio storico dell'Arte,* anno I, fasc. I, trovo questi lavori da attribuirsi evidentemente a Cherubino Parolari:

« 1524, 27 maggio. — A Cherubin da Reggio, mastro per reloi (*sic* per oriuoli) duchatti cinquanta di camera per conto d'uno reloi ha fatto alla Santità di N. S. T. S. 1523-1527. (Fol. 58).

« 1525, 31 agosto. — (Al medesimo) per la ligatura di dua diamanti, che si hebano dal merchaletto e l'oro in tutto duchatti venticinque ..... e più per la ligatura per uno smiraldo e oro che si dono alla donna di ms. Zanobbio de Medici ..... in tutto duch. trenta. (Ibid. fol. 78 v.).

« 1526, 19 dicembre. — Pro m° Cherubino Mutinen. horolagierio S. D. N. mandatur Strotiis ut ei solvant duc. quatuor auri cam. pro eius solita provisione mensis X.bris presentis (M. 1527, fol. 185).

« 1527, 22 febbraio. — Pro d. n. Cherubino de Horganis (?)[2] clerico Regien. horologij palatii mag.ro mandatur Dominico Boninsegnis florentino ut solvat eidem duc. duodecim auri de cam. ad X jul. pro duc. sua solita mercede trium mensium. vid. Xbris, januarii et presentis februarii. (Ibid. fol. 197) ».

È evidente quindi che M.ro Cherubino, oltre godere di uno stipendio fisso presso la corte papale, era rimunerato pei lavori straordinari che gli venivano ordinati. Lo stipendio di quattro ducati d'oro al mese per l'impiego di maestro, cioè regolatore, dell'orologio del Palazzo, ne farebbe credere che anche tale orologio fosse opera di esso M.ro Cherubino, poichè di solito regolatore di un orologio con macchinismi era il costruttore stesso: probabilmente trattavasi di un vero e proprio orologio da torre, con pesi e ruote.

Nel 1540 il nostro artista fabbricò due orologi pel cardinale Ippolito d'Este, così descritti nel libro del tesoriere Mosti:[3] « Uno tondo ch'è sveglia et sona l'hore; l'altro a torre con una cubba che sveglia e mostra l'hore ». All'artista furon dati in compenso di tal lavoro cento scudi.

L'Archivio Gonzaga a Mantova conserva queste lettere, di grande importanza per l'illustrazione dei lavori eseguiti da M.ro Cherubino:

Copia lett. lib. 299 — 1529, 7 settembre.

Alli fratelli de M.ro Cherubino che fanno orologij in Reggio.

Nob. Ex.a Se quello orlolio principiato per M.ro Cherubino vostro fratello del quale li fu dato dece du.i d'oro e in termine chel si puosi finire facendoli una cassa simplice senza quelli ornamenti designati per Julio romano haveria piacere che me fosse mandato o per voi portato, et quanto più presto tanto più mi sera grato et de satisfactione suprema. E quando esso orololio non sij in termine de non potersi finir facendosi la cassa simplice senza li ornamenti p.ti mi farestivi cosa multo grata quando li ne fosse un altro che subito le portastivi qua che vi serà ben pagato, et portareti anche quello orololio che è in quel manico de ochiale che li fu dato per conciare, et per questo mando il presente mio correro a posta. Mantue, VII. sept.is 1529.

[1] G. Campori, *Gli orologieri degli Estensi.*

[2] Il punto interrogativo è messo dal Müntz, che probabilmente interpretò coll'*Horganis* la parola *Sforzanis.*

[3] Campori, op. cit.

1530, 28 novembre, Roma.

(Fuori) A lo Ex.mo Signor el S. Duca di Mantua Cap.° generale de la M.tà Cesarea in Mantua.

Ill.mo et Ex.mo S. A li XXVI del presente hebbi una di V. Ex.tia per la quale mi fa intendere volere un altro orlogio simile a quello li detti in Bologna, al presente non ne ho nissuno di tal sorte volendo V. Ex.tia ne mandaro uno otto angulo, come potra vedere V. Ex.tia in questo disegno quale serra fornito fra quindici giorni, el quale lo faceva per lo inbasciatore del Ser.mo Re di portugallo, et lo dicto orlogio sona di sei in sei, et ha lo svegliatore, di più non aveva quel di prima volendolo V. Ex.tia ne advisi lo suo nuntio et V. Ex.tia committa siano pagati li denari qui in Roma che serranno ducati 50 de oro, et anche non si contentando di questa sorte del primo lo farro et ripigliaromi questo indrieto. Altro non mi occurre se non di basare le mani di sua Ex.tia et Xsto lo conservi secondo desidera. Roma, die XXVIIIa novemb.is MDXXX.

Di V. Ill.ma Ex.tia

Humil. Ser.or Cherubinus de Regio.

1530, 27 dicembre, Roma. — Al Duca di Mantova L'Amb.re Fran.° Gonzaga.

. . . . Lo horologgio serà al ordine che si potrà mandare ad ogni requisitione di V. Ex.tia. Vero è che Mes.r Cherubino dice, che non è già simile al altro che aveva quella, che questo è d'un altra forma, ma bello perhò, et promette quando la non ne resti satisfatta ben a suo modo farne un altro, il quale non si potra havere prima che nel termino di IIII o V mesi, perche sta occupato in alcune cose di N. S. che non conosce di poterlo finir più presto. Mi ha promesso di farmi veder questo, come sia concio, secondo deve stare, el che serà fra due giorni . . . .
. . . .
. . . . . Roma il XXVII di Decembre 1530.

Di V. S. Ill.ma

Fidel.mo Ser.or
Fran.° Gonzaga.

1531, 5 gennaio, Roma.

A lo Ill.mo et Ex.mo S. el S. Duca di Mantua generale de lo exercito di sua M.tà Cesarea. Mantua.

Ill.mo Signor. A li giorni passati risposi ad una di V. Ex.tia et li scripsi mandarli uno horiolo ma al presente non lo posso mandare perchè non sta a mio modo, ma io non resto per altro di mandarlo solo per aggiustarlo bene et che V. Ex.tia ne sia satisfatta, et io haverne honore, ma fra un mese farro che serra in le sue mani et di continuo mi riccomando a V. Ex.tia supplicandola si degni perdonarmi perchè solo resto per havere honore et satisfarla. Rome die V Januarij MDXXXI.

Di V. Ex.

Humil. Ser.ore Cherubino de Regio.

1531, 1 giugno, Roma.

All'Ill.mo et Ecc.mo S.r oss.mo il S.r Duca di Mantova etc.a mio S.or

Ill.mo et Eccell.mo S.or mio osser.mo L'ambascia.re di V. Ill.ma S. m'ha detto in nome di quella voler ch'io le faccia uno horologgio simile a quello che la S.tà di N. S. tiene in camera, il qual sona l'hore di sei in sei colla mostra delle minute, ma non li quarti come V. Ecc.tia desideraria, per el che averia a charo essere chiarito se quella vuole ch'io ne faccia uno come è il detto che soa S.tà tiene in camera sanza li quarti, overo ch'io finischi quello gia principiato per V. Ill.ma S. et volendo quella ch'io ne faccia uno sanza sonar li quarti como è quello di soa S.tà costarà cento scuti et potria farlo in tempo de quattro mesi, finito per ho prima che havessi uno che al presente faccio all'Ill.mo S.r Duca di Ferrara, et quando V. Ecc.tia voglia ch'io finisca el principiato costare 200 ducati, et potria finirlo nel medesimo tempo de quattro mesi.

Pur perche penso andare in lombardia finito che habbia quello del p.[to] S.[or] Duca di Ferrara, che penso sarà fra doi mesi, faccio conto andare a Mantova a basar le mani a V. Ecc.[tia] la qual alhora potra ordinarme quello che sara piu suo servitio, et N. S. Dio la conservi et le aumenti el stato come per essa se disidera. Di Roma al p.° di giugno del MDXXXI.

Di V. Ill.[ma] et Ecc.[ma] S.

Humile servitore che humil.[te]
le baso le mani
Cherubino parlaro.

Come si rileva da questa lettera, l'artista aveva intenzione di venire in Lombardia, per rivedere forse la città natale e i parenti suoi.

Nel 1535 era di nuovo a Roma, perchè Alberto Sacrato, governatore di Reggio pel Duca di Ferrara scriveva a questi in data 25 febbraio 1535:[1] « Ho visto quanto V. S. Ex. mi comette con la sua XXIII di questo in exequtione de la quale ho fatto cercar quel cherubino parolaro Cittadino di Reggio, il quale nò si trova, pe' si è trovato uno suo fratello, il qual mi ha detto ch'esso Dò Cherubino è a Roma et che sta co' la s.[ta] di N. S. io ne ho voluto parlar altrimenti co' suo fratello ». Forse il Duca di Ferrara, rimasto contento dei lavori eseguiti tempo prima per lui da maestro Cherubino, gli voleva dare altre ordinazioni.

Dalle mie ricerche non risulta che lo Sforzani abbia eseguiti lavori per l'imperatore Carlo V, ma certamente da questi ricevette onori e dignità più d'una volta in ricompensa de' suoi meriti, come afferma la sua lapide sepolcrale.

Nel 1540 ritornò temporaneamente nella città natale, e fu facendo questo viaggio che si accompagnò col Cellini a cui accaddero le note peripezie.

Anche a Reggio eseguì altri lavori, come si rileva da questa lettera diretta al Duca di Mantova, che si conserva pure nell'Archivio Gonzaga:

1540, 29 aprile, Reggio.

(Fuori) Ill.[mo] ac. Ex.[mo] S.[or] Duca de Mantova e Patron suo oss.[mo]

Ill.[mo] ac. Ex.[mo] S.[or] Duca. El cubernator di Regio ma dito le sorta del relogio che volo vostre ex.[tia], cioe como quelo che ebo a villa franca lo dato principio e se li darà bon fino como più presto se potra quando fuso comodo a sua ex.[ia] de farme servire del denare quela me farebo gratia asai che al presento o fato uno aquisto che io me som privo del denare inpero con sua comoditta in tendo e no se mancara de fenire lo relogio como piu presto, così bascio la man di sua Ex.[ia] di regio a di 29 aprille 1540.

D. V. S. Ill.[ma] perpetuo servitor Cherubino.

Nel 1548 parrebbe che il nostro Cherubino si trovasse di nuovo a Reggio, perchè la cronaca manoscritta di Fulvio Azzari osserva che in detto anno esso era tra i più notabili del paese, a meno che tale frase voglia indicare non solo i notabili abitanti in Reggio, ma anche i Reggiani di fuori.

Per avere altre notizie bisogna venire fino al 1556, 1° luglio, nel quale anno il Parolari risponde da Roma a una lettera del Duca di Ferrara, e fa proteste di devozione.[2]

Sotto lo stesso anno trovo nell'Archivio di Stato di Modena[3] queste due lettere di Cherubino che ci mostrano l'artista sul finire della sua carriera, che gode pensioni e favori.

[1] Archivio di Stato di Modena: Carteggio dei governatori.

[2] Archivio di Stato di Modena: Carteggio particolare.

[3] Ibid.

15 agosto 1556.

(Fuori) All' Illmo et Ecc.^{mo} sig. Padrone mio sempre oss.^{mo} il Duca di Ferrara.

Illmo et Ecc.^{mo} Sig. Padron mio oss.^{mo}

Havendo io gia scritto a V. Ecc.^{a} di restar contento in la pensione offertami dell' Archipresbiterato di Carpi, acciò la no restasse mal sodisfatta di haverlo provisto in la mia persona; m' è parso con la presente di aprirle l' animo mio, profferendomi di fare solamente quanto sia il comodo e piacere di V. Ecc.^{a} et inoltre priegarla à nò haver riguardo à tutto quello che le scrisse N. S.^{re} in favor mio. Et qui faccio fine, offerendomi col mio poco Valore per semp. fedelissimo servo di V. Ecc. alla quale humili mente bascio le mani et prego contentezza e felicità. Di Roma il di 15 agosto. MDlvj.

Di V. Ecc.

Humill.^{mo} Serv.^{or}
Cherobino Sforzani.

1556, 11 luglio.

(Fuori) Al R.^{mo} Mons. Rossetto eletto di Comacchio et mio sig. osserv.^{o}

R.^{mo} Mons. mio semp. oss.^{mo}

Parlai a N. S. come per l' altera mia scrissi a V. S. et S. S.^{tà} mi disse ch' io pigliassi li cento ducati di pensione, pertanto la ne potrà parlar con S. Ecc. et alla risolution presa di quanto s' ha da fare, si manda un mandato amplo per consentire alla pensione acciò io sia securo che la mi sia pagata et di N.^{o} mi confido in V. S. che la sappi far tal offerta degnandosi di tenermi in la gratia di s. ecc. et a V. S. bascio la mano racc. di Roma il di xi Luglio MDLvj.

D. V. S. R.^{ma}

Affett.^{mo} Serv.^{or}
Cherobino Sforzani.

Qua e là l' artista figura assieme ai fratelli per affari d' interesse comune, ma non mi risulta notizia d' altri suoi lavori, oltre gli accennati. A Roma forse, ne' registri di chiese e in ispecial modo nell' Archivio Vaticano, non sarà improbabile trovare qualche altro cenno di suoi lavori: ad ogni modo, da quanto è dato conoscere di lui si rileva che desso fu certamente uno dei migliori nell'arte dell' orologeria che del suo secolo si ricordino.

Cherubino Parolari morì canonico e protonotario apostolico e gli fu innalzato un monumento, per cura del nipote Teofilo, dal genio del grande scultore reggiano Prospero Spani, detto il Clemente, che a ricordo ai posteri dell'arte del M.^{ro} Cherubino eresse sulla sua tomba una colossale clessidra.

Il monumento è il primo a sinistra di chi entra, nella cattedrale di Reggio, e una piccola lapide senza data porta scritto:

CHERVBINO SFORTIANO CAN. ET
PROTH^{RIO} APLICO VIRO IN HORARIIS
CONFICIEN PROPE SINGULARI UT
CVIVS EA IN ARTE EX^{TIA} A SVMM
PONTT ET A CAROLO V IMP
PRAEMIS ET DIGNIT^{BVS} AVCTA NON
SEMEL FVERIT THEOPHILVS
FRATRIS FILIVS POS.

*
* *

Maggiori, o almeno più importanti, perchè affatto sconosciute, sono le notizie sul fratello di Cherubino, Francesco o Zoan Francesco,[1] non mai rilevato prima d'ora, artista versatile nel

[1] Qualche volta nelle fonti è chiamato anche semplicemente Giovanni in luogo di Giovan Francesco.

campo dell'oreficeria, e che per la sua attività e pel secolo splendido cui appartenne, meritava veramente d'esser tratto dall'oblio.

Francesco Parolari, o Sforzani, nacque nel 1487, come si rileva dalla medaglia di Pastorino, coniata nel 1553, al sessantesimosesto anno d'età del nostro artista: il luogo di nascita fu certamente Reggio, e perchè i documenti lo chiamano costantemente *civis Regii* e perchè reggiana è l'intera famiglia.

La prima volta che trovo notizia di suoi lavori è nel 1515, l'anno della venuta a Reggio di Giuliano De Medici, come governatore pel Papa.

L'artista doveva, a questo tempo, essersi già fatto un bel nome, perchè il Comune ponesse gli occhi su di lui, per l'esecuzione del regalo da offrirsi al governatore pontificio.

In quest'epoca appunto Giuliano De Medici, detto il Magnifico, fratello di Leone, era partito da Roma con splendido corteggio di paggi e cavalieri e, recatosi in Piemonte, aveva impalmata Filiberta, sorella di quel Duca. Il Papa lo nominò governatore perpetuo di Piacenza, Parma, Reggio e Modena, e tutte queste città gli mandarono incontro ambasciatori per ossequiarlo. Reggio inviò a tale scopo Nicolò Pazzi, Raffaele Lanzi, giureconsulti, e Nicolò Fossa, che furono ricevuti con grande cortesia da Giuliano.[1] Il quale, al suo arrivo a Reggio, ricevette in dono due ricchi piatti d'argento del peso di oncie 192 e $^{1}/_{4}$, lavoro di Francesco Parolari.[2]

L'artista non poteva dunque incominciare a rendersi noto a noi in circostanza migliore.

Qualche anno dopo lo troviamo al lavoro per la Zecca reggiana. La prima volta che ne trovo notizie è nel 1523, 13 novembre, in cui gli vengono pagate lire imperiali nove e soldi dodici, per rimunerazione di stampe di bagatini.[3]

Nella Zecca il Parolari rimase qualche tempo e i documenti ricordano altri mandati di pagamento all'artista per tali lavori, alcuni anni dopo e precisamente dal 1531 al 1535 (V. docum. II, III).

Nel 1533 lo troviamo fonditore di campane, dietro ordinazione del Comune; il lavoro era probabilmente d'impegno, perchè fu aiutato dal fratello Benedetto. Anche alla fusione delle campane il cinquecento diede un'impronta sua e le parecchie che ne rimangono palesano la gentilezza dell'arte. Francesco fuse e lavorò da prima due campane, da porsi l'una sulla porta di Santo Stefano, l'altra sulla porta di San Pietro: poscia una terza che fu innalzata sul palazzo del Comune (V. docum. IV).

Per l'anno susseguente l'Archivio di Stato di Modena (Cam. Duc. — Reg. Ducalis Camere [Mandati] 1533-34-35, C. 33, 30 genn. 1534) registra un mandato di lire *100* allo stesso *quia infudit Campanam Castriveteris.*

Nel 1536, essendo l'antico orologio della piazza di Reggio in cattive condizioni, il Comune fece un nuovo contratto coi celebri Rainieri per la costruzione d'un altro orologio da porsi sulla torre. Le fonti ricordano di sovente i lavori e abbellimenti fatti a questa torre in diverse epoche: parecchi tra i migliori artisti dello Stato vi lavorarono attorno: Lelio Orsi ne curò le pitture, Jeronimo Spani la parte architettonica, parecchie volte, e i Rainieri il macchinismo dell'orologio, prima di tutti.

Nell'anno suddetto fu steso, tra questi ultimi e il Comune, il contratto pel nuovo orologio. Da detto contratto risulta che gli artisti dovevano consegnare il lavoro finito entro due anni, dietro compenso di duecento cinquanta scudi, con promessa di curare l'orologio e ripararne i possibili guasti anche in seguito. Ma pare che il lavoro non fosse condotto a termine che molto più tardi, come risulta da un mandato di pagamento a Francesco Parolari, che prese parte al lavoro.

L'orologio fu veramente meraviglioso, per que' tempi.

Oltre battere le ore fino alle dodici, ad ogni ora, dietro un segno dato da un campanello, appariva sull'orologio una stella e immediatamente, da un'apertura laterale, usciva un angelo sonante la tromba, seguito dai tre Magi e insieme a loro s'inchinava nel mezzo, innanzi al simulacro della Madonna col Bambino tra le braccia, per rientrare poscia entro un'altra aper-

[1] PANCIROLI, *Storia di Reggio,* lib. VII, a. 1515.
[2] Arch. com. cit. Reg. dei mandati 1515, c. 157 tergo.
[3] Arch. com. cit.

tura praticata dalla parte opposta. E ciò ad ogni scoccare d'ora, come ripete il contratto. Inoltre gli artisti s' impegnarono di loro volontà di aggiungere in più l' indicazione del moto della terra, del sole e i segni dello zodiaco, e questo fecero *per dimostrar l' amor ch' hano e il debito che si debbe alla Patria.* Com' è noto, i Rainieri eran di Parma, ma avevano acquistata la cittadinanza reggiana: quel tratto originale di generosità ne dimostra che eran contenti della loro patria d' adozione.

Francesco Parolari prese parte al lavoro dell' orologio, come mi risulta da un mandato di pagamento, [1] fatto però parecchi anni dopo.

Nello stesso anno l' artista ci vien ricordato per lavori di maggiore importanza.

Aveva preso le redini dello Stato, da poco tempo, Ercole II, succeduto ad Alfonso I, e sulla fine del 1536 fece un viaggio nelle città del suo dominio. Cittadinanza e Comuni gli tributarono da per tutto onori e feste, e Reggio si preparò anch' essa a ricevere degnamente il nuovo principe.

Il Panciroli, nella sua *Storia di Reggio,* dà un breve cenno della venuta di Ercole II, riportato dall'Azzari nella sua cronaca manoscritta: ma niuno dei due ci ricorda i nomi degli artisti che collaborarono alla riuscita della festa e che dipinsero gli archi di trionfo. Questa lacuna è colmata da un preziosissimo quaderno che trovo tra i *mandati, ricevute e liste di spese* della Tesoreria pel 1536, dell'Archivio del Comune di Reggio. Il quaderno porta l'anno 1536, è composto di 12 carte in ottimo stato di conservazione, numerate e scritte nel retto e nel verso fino alla quarta, nel solo retto fino all' ottava, rilegato in cartoncino doppio, col titolo: *Compendio della Magnifica Comunità di Reggio* (V. docum. V).

In questo compendio sono annotate, con rara diligenza, tutte le spese sopportate dalla Comunità in occasione della venuta di Ercole II, dalle maggiori per doni in oro e argento, fino alle regalie ai famigli del Duca e i doni in commestibili.

Erano stati deputati dal Consiglio generale, per preparare il solenne ricevimento, messer Barnaba Capraro, sindaco e priore, m.r Luca Fontanelli, m.r Galeotto Bosio, m.r Alberto Panciroli, m.r Lodovico Francesco Bebio, m.r Annibale Malaguzzi, m.r Francesco Maria Brami e il tesoriere Nicola Parisetti.

Furono eretti vari archi di trionfo, su cui eran dipinte le prodezze d' Ercole, lungo la strada grande che avrebbe percorso il corteggio ducale, dalla porta di San Pietro alla cattedrale e poscia alla cittadella, entro il cui recinto sorgeva il palazzo ducale. Un primo arco, di proporzioni colossali, intorno al quale lavorarono Lelio Orsi, [2] Nicolò Patarazo [3] e Bartolomeo Spani, [4] detto il Clemente, fu eretto all' ingresso della città, a porta San Pietro. Un maestro Jeronimo, *depintore de S. Prospero,* dipinse quattordici stemmi ducali; un maestro Matteo dal Stagno costrusse un altr' arco, non è poi detto dove. Il Duca fu incontrato, al suo arrivo, dalla nobiltà a cavallo, con a capo trenta giovani, scelti dall'aristocrazia, vestiti di raso bianco e sopravveste nera. Mentre il corteggio entrava in città, dal primo arco trionfale un' idra artificiosamente lavorata, opera dello Spani, gettò dalle sue sette bocche fuoco all' intorno, *con gran diletto de' ri-*

[1] Arch. com. cit. Tesoreria, mandati e liste, 1546, 20 giugno.

[2] Si noti ch' è questa la prima volta che appare Lelio Orsi, del quale si credette finora che le pitture eseguite nella torre nel 1544 fossero il primo lavoro.

[3] Il nome di Nicolò Patarazo, pittore reggiano, è nuovo. Nel Registro dei mandati 1545, c. 177 t. (Archivio di Reggio) trovò un mandato di L. 15 imperiali in suo favore pei disegni del canale di Secchia e luoghi finitimi. L' anno dopo si costrusse una nuova facciata al palazzo ch' era residenza del Governatore, come rilevo da detto Registro dei mandati per l' anno 1546: tra gli altri che vi lavorarono trovo a carte 12 e 13 Nicolò Patarazo pittore che è pagato di lire imperiali 23 e soldi 8.

Suo figlio Filippo, pure pittore, acquista una casa nella vicinia di S. Paolo in Reggio, con rogito di Guido Menozzi, 8 gennaio 1563: è nominato in un altro rogito dello stesso notaio 7 settembre 1573; poi in un altro di Claudio Vedriani del 1574, 28 settembre. Fece il suo testamento a rogito di Gio. Stefano Melli, li 6 ottobre 1575. (Queste ultime notizie sul figlio Filippo trovo in G. B. Venturi, *Artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi*).

[4] Cade quindi in un' inesattezza il Tiraboschi che pone la morte di Bartolomeo Spani parecchi anni prima.

guardanti. Il Principe, baciata la croce che gli fu presentata, preceduto dal clero vestito sfarzosamente, inviossi, sotto un ricco baldacchino, alla cattedrale, dove giunto, discese da cavallo ed entrò nel tempio. Il suo cavallo, come di consuetudine, fu preso da quei trenta giovani e riscattato a spese della Comunità. Nella cattedrale, il piacentino Sebastiano Landi, che con molto onore insegnava nel pubblico studio di Reggio lettere greche e latine, recitò un' orazione panegirica in onore del Principe, che si recò poscia al palazzo ducale.

Il giorno appresso, gli furono offerti i ricchi doni stabiliti. Prima, tra questi, una coppa d'oro col coperchio, con piede d'argento, lavoro del nostro Francesco Parolari, e che dovette essere cosa di squisita fattura e gran valore, se vuolsi giudicare dalle cifre e dai particolari che trovo nel quaderno di cui ho fatto cenno. Questa coppa era custodita da una cassetta ricoperta di *seta e veludo zuzelino tolto da li Scaruffi, con passamani, botoni e fiocchi.* Di tal prezioso lavoro l'artista fu ricompensato con duecento ducati in oro, pari a mille e centoquaranta lire imperiali: somma, per que'tempi, molto alta. Nè il lavoro di M.ro Francesco finì qui. Ai cortigiani del seguito del Duca furon date in dono parecchie tazze d'argento lavorate dallo stesso Parolari, che di queste fu pagato con lire imperiali 366.4.

Senza l' aiuto del prezioso quaderno, ne sarebbero sfuggiti i nomi di questi artisti: solo la cronaca dell'Azzari, nel cenno sulla venuta del Duca e sui doni offertigli, dice che la coppa era *molto vaga.*

Il Principe ricevette inoltre in dono abbondanti offerte in commestibili, come portava l'uso: cento staia di spelta, trenta paia di pernici, sette paia di fagiani, venti lepri, quaranta paia di capponi, quattro vitelli, quattro manzi e, finalmente, quattro grandi forme di formaggio.

Ercole II rimase a Reggio fino al 19 novembre, come rilevo dalle *Riformagioni del Comune, 1536, c. 196, r.,* poi ritornò a Ferrara.

Dopo quest' epoca, Francesco Parolari è chiamato di preferenza nei documenti coll'appellativo di *aurifex.*

Nel 1538, nel *Registro del conto generale,* [1] a carte *37 retto,* trovo:

Jhoanne Francisco Parolario aurifici libras centum decem et novem sol. undecim pro precio unius parolini de argento per eum factum donato magnifico Alexandro Guarino ducali segretario vigore mandati sub die undecimo aprilis . . . . L. 119.11

Questo vasetto in argento lavorato dal nostro artista pel segretario ducale, era probabilmente per contenere l'acqua benedetta. Un simile oggetto, pure in argento, M.ro Francesco costrusse l'anno dopo, [2] per ordine degli eletti dal Consiglio generale.

In quest' anno la Comunità pensa a rifare il gonfalone di Reggio. A questo emblema si annetteva importanza speciale: esso rappresentava la città ed era portato in giro nelle feste solenni, onde non fa meraviglia che spesso vi lavorassero attorno i migliori artisti dello Stato. In detto anno gli Anziani mandano a tale scopo a Bologna a prendere il damasco bianco: ordinano il damasco cremisino, il taffettà verde scuro, la seta, la frangia bianca e rossa (i due colori del Comune), i fiocchi di seta e i cordoni: a M.ro Girolamo Maineri si ordina la pittura e a M.ro Francesco Parolari è dato l' incarico di acquistare duecento genovine d'oro per fonderle e fregiare in oro l' asta trasversale e i pomi del gonfalone. [3]

Arrivati a questo punto, mentre l'artista ci appare sotto così buon aspetto, dopo averlo seguìto quasi anno per anno, s'interrompono improvvisamente le notizie di lui nelle fonti. Ciò mi fa ritenere che l'artista, fattosi un bel nome nel campo dell'oreficeria, abbia abbandonata la sua città, centro troppo ristretto oramai per l' arte sua, e si sia recato altrove. La cosa è assai probabile, quando si pensi che in quel tempo volontieri i principi prendevano presso di sè artisti di grido, per accrescere lustro alle loro corti e per acquistarsi il titolo di mecenati. E forse

[1] Arch. com. cit.

[2] Arch. com. cit. Tesoreria, mandati e liste di spese, 2 dicembre 1539.

[3] Arch. com. cit. Tesoreria, mandati e liste di spese, 2 giugno 1539.

altrove qualcuno potrà trovar notizie del nostro artista, di cui è spiacevole non poter seguire le vicende, ora che i lavori fin qui accennati davano speranza di vederlo arrivare a maggior altezza. L' ultima sua opera nota fu eseguita nel 1539: non si dimentichi che precisamente l'anno dopo Cherubino fece il suo viaggio da Roma a Reggio. Avrebbe mai il nostro artista, tentato dalle lusinghe del fratello, che stava presso la corte papale, lasciata la città natìa per la città dei papi? Non è impossibile; e nella speranza che qualche altro possa metterci sulla traccia di altre notizie sue, aggiungo l'altro poco che mi fu possibile rinvenire di lui. Nell'anno 1546 le carte della Zecca di Reggio ce lo mostrano di nuovo al lavoro per la Zecca stessa, nella quale incominciò coll'essere saggiatore e arrivò man mano al grado di soprastante. La Zecca di Reggio, uno dei pochi avanzi delle libertà comunali, dipendeva dal Comune, che dandola poi a periodi in locazione, ne ritraeva una rendita. Al buon andamento di questo ramo del pubblico servizio vegliavano, anno per anno, i deputati o soprastanti alla Zecca (*Superstites cichae*), fra i quali erano un dottore in leggi, un notaio, un mercante e un cittadino esperto. I deputati venivano nominati dal Comune stesso ed avevano l'ufficio di fare il contratto di locazione della Zecca e di nominare gli assistenti che stavan presenti quando si battevano le monete. Dal conduttore della Zecca (*conductor cichae*) dipendevano poi i maestri di zecca o zecchieri. Gli assaggiatori invece venivano delegati dai soprastanti a fare le prove, delle quali davano ogni volta una breve relazione scritta, e in proporzione del lavoro eseguito venivano rimunerati dal Comune.

Nell'ottobre del 1547 il Parolari è temporaneamente assente da Reggio e in sua vece fa saggio Gaspare Scaruffi.

Nel 1549, essendo sorti dubbi sul valore degli scudi reggiani, che a Bologna diminuivano di valore, i sovrastanti alla Zecca danno l'incarico al nostro artista di recarsi in quella città a giustificare tale valore. Il mandato di pagamento non gli fu fatto che l'anno dopo, come risulta dal *registro dei mandati* del Comune per l'anno 1500. In questo stesso anno il Parolari eseguì i marchi o pesi da servire per modello, uguali a quelli di Bologna: un esemplare dei quali, per ordine degli anziani, fu depositato nell'Archivio.[1] Nel 1551 finalmente M.ro Francesco fa parte dei soprastanti alla Zecca reggiana, come rilevo dalle citate carte.

Già l' artista incominciava ad inoltrarsi negli anni e quando, nel 1553, il grande Pastorino venne a Reggio, vi conobbe il Parolari al principio della vecchiaia, e tale lo ritrasse nella sua medaglia. La quale ci prova che i due artisti si conobbero e strinsero amicizia. Servizio maggiore il grande senese non poteva rendere all' artista reggiano, di quello di ritrarne, a ricordo perpetuo, la imagine, ritornata oggi, dopo tanto tempo, a Reggio, dove sarà gelosamente custodita tra gli oggetti che ricordano glorie paesane e nomi illustri.

Francesco Parolari visse ancora qualche anno, partito Pastorino, e forse eseguì altri lavori.

Nel 1557 l' artista si sentiva sul termine della vita, ed era *corpore languens*. Ciò si rileva dal suo testamento, in data 9 luglio 1557,[2] col quale lasciò usufruttuaria dei proprî beni la moglie Giovanna Galingani, disponendo che alla di lei morte passassero in eredità al Monte di pietà di Reggio. Il che prova che esso non lasciò figli.

Da detto testamento riporto il seguente codicillo, aggiunto l'anno dopo, da cui si rileva che l'artista possedeva ancora bottega ed utensili, i quali lasciò in ricordo a Domenico di Nicola Maioli, forse suo allievo, come fa supporre l'importanza cui il maestro annette ai ferri dell'arte sua:

In Cristo nomine amen, anno Circoncisionis eiusdem millesimo quingentesimo quinquagesimo octavo indictione prima die vigesimo primo Mai Magister Joannes Franciscus filius quondam magistri Baptiste de Sforzanis alias de Parolariis Civis Regini ibi praesens Sanus Dei gratia mente, sensu, et Intellectu licet corpore languens per presentes suos codicillos legavit Dominico filio Nicolai de Maiolis civi et Ferrario Regiensi quecumque instrumenta utensilia ac mobilia cuiuscumque generis et nominis sint de juribus ipsius codicillatoris sita in appotheca in qua dictus Codicillator hactenus se exercuit in vicinia

[1] Arch. com. cit. Rif. 1550, c. 88, r.

[2] Archivio generale provinciale di Reggio. Opere pie, Santo Monte di Pietà, eredità devoluta; anno 1557, 9 luglio.

Sancti Prosperi de Castello iuxta strata regale ac follos duos magnos existentes in domo ipsius codicillatoris, cum conditione tamen et onere dicto Dominico iniuncto quod ipse Dominico teneatur dare et solvere Domine Joanne Uxori ipsius codicillatoris libras sex imperiales singulo anno vitae vidualis, *ecc.*

Actum Regii in vicinia Sancti Prosperi de Castello, *ecc.*

Ego Johannes Baptista filius Domini Thomae De Maris, civis et pubblicus apostolica et imperiali auctoritatibus notarius regiensis, *ecc.*

Ed ora non tacerò che M.ro Francesco Parolari fu anche orologiaio, come i fratelli. Il Campori [1] afferma che esso si trova nominato nei Memoriali estensi del 1534 e del 1549: in quello per un orologio dato al Duca, del valore di L. 166.10: in questo per uno somigliante pagatogli 48 ducati d'oro. Ed è l'unica notizia che sia stata data sul conto di Francesco Parolari. Ma il Campori incorre per avventura in un errore nelle date, perchè sotto i due anni accennati non si trovano quelle notizie. Le quali, vere certamente nel fatto, provano anche una volta la versatilità d'ingegno del nostro artista, che forse aveva appresa l'arte di costrurre orologi dal fratello Cherubino, che in essa era riuscito sommo.

Arrivato alla fine di questo modesto lavoro storico, non mi nascondo ch'esso non manca di lacune e difetti. Possa servirmi di vénia il desiderio che ho avuto di togliere dall'oscurità qualche nuovo fatto, per quanto tenue, della nostr'arte passata, poichè non sarà possibile redigere la storia nazionale della grand'arte nostra, senza prima aver finito di raccogliere tutte le forme incognite di quella delle varie città.

FRANCESCO MALAGUZZI.

[1] CAMPORI, *Gli orologieri degli Estensi,* p. 9.

NUOVI DOCUMENTI

I Parolari da Reggio. [1]

I.

Riformagioni del Comune di Reggio, 1478, c. 89 r. e t.

« Pro M.° Jacobo Parolario.

« Postremo Moti precibus Jacobi Parolarij civis Regii Qui exhibens quoddam Mandatum subscriptum manu Melchionis de Taculis tunc rationatoris Comunis Regii videlicet sub die xv octobris 1474 emanatum Guidoni De Suzaria tunc Thesaurario comunis Regii parte dominorum antianorum ut solueret Eidem libras quindecim et solidos decem presentis monete pro eius mercede satisfactione Campanelle Quam ipse conflauit et fecit dicto Comuni pro porta Sancte Crucis Quod mandatum dicebat et conquerebatur nunquam fuisse adimpletum nec sibi fuisse ea de causa satisfactum: petens Ipsum renouari ad presentem Thesaurarium et prouideri satisfactioni sue cum effectu, omnes unanimiter prouiderunt illud renouari Juxta petita in opportuna forma ».

II.

Riformagioni citate, 1531, c. 241 tergo.

« Pro Parolario.

« Auditis postmodum querellis Jo: franc.[i] parolarij dicentis se fecisse stampas bagatinorum de commissione Agentium pro dicto comuni de quibus nunquam satisfactus fuit, praedicti domini consiliarii ut supra comiserunt dicto francisco solui de denariis dicti comunis pro sua mercede scutos quatuor. Mandantes fieri mandata Rationatori et Thesaurerio dicti comunis in opportuna forma ».

[1] Vedi l'articolo « I Parolari da Reggio e una medaglia di Pastorino da Siena » a p. 34.

III.

Riformagioni citate, 1535, c. 294 verso.

« Pro Jo. Francisco Parolario pro stampis.

« Ultimo ad alias preces Jo. Francisci parolarij petentis sibi satisfieri de scutis tribus pro eius mercede stamparum alias factarum ipsi comuni pro bagatinis stampandis. Quia dixit se restare creditorem sic ordinarunt D. D. Prior et Sindicus videant intelligant et se informent super petitis et invento suplicata esse vera quod habeant arbitrium fieri facere super inde mandata opportuna pro ipsa mercede solvenda ».

IV.

Riformagioni citate, 1533, c. 145 r.

« Quod satisfiat Parolarijs pro conflatione Campanarum.

« Intellecto praeterea Joannem et Benedictum Parolarios conflasse duas Campanas, alteram ponendam super porta S.[ti] Stephani, et alteram super porta S.[ti] Petri de aere tamen Comunitatis superesseque aes quo conflant aliam Campanam ponendam sup. palatio superiori platee pro faciendis excubijs in dictis portis et platea: pro quibus operibus ipsarum trium Campanarum erunt creditores eiusdem Comunitatis de libris quinquagenta tribus et soldis octo Imperialibus: Iccirco per ipsos Artifices peti sibi satisfieri pro eorum mercede dicti operis; ipsi D. Antiani, Adiuncti, et xl.[ta] viri fabarum suffragiis, ordinanerunt satisfieri iuxta per eos petita, prout est conveniens: Mandantes ex nunc fieri mandata opportuna Rationario et Thesaurario pro satisfacione huiusmodi de pecunijs publicis extraordinariis ».

V.

1536.

Masseria e Tesoreria del Comune di Reggio.

In questo presente Compendio sono anoctate tutte le spese facte per mi nicola parisetto tesaurero della magnifica Comunità de Comissione de li Infrascritti signori Deputati per il Consilio Generalle ut in fra per la venuta dello Illmo N. S^{re} Duca hercule secundo. Videlicet.

Il magnifico messer Bernabò Capraro priore et Sindico.

Il Magnifico messer Lucha Fontanella.

Il Magnifico messer Galiotto Bosso.

Il Magnifico messer Alberto Panzirolo.

Il Magnifico messer L. Francesco Bebio.

Il Magnifico messer Anibale Malaguzo.

Il Magnifico messer francesco maria bramo Nicola Parisetto.

Adi primo decembre.

La infrascritta Spesa sera La Spesa facta de Comission de li magnifici deputati in Larcho facto per li Sanpolo ala porta de S. Pedro ut infra videlicet.

Primo: A M^{ro} Raphaello de S. Pollo per manifactura de dicto archo che furne opere n° 42 che lui et Conpagni Spesane in fare lo dicto archo in tutto . . . . L. 34. 4.0

E più se spese in Linzoli n° 9 che se Conprone al monto parto, e parto allo ebreo . . . . L. 19.12.0

E più per Tante spese in asse n° 44 de piopa che andorne in dicto archo conprate da Vincenzo da S. Pollo per il massarolo a Cavalloti n° 1 per assa ma non sene pago senon 42. . . . L. 12.12.0

E più per Tanti spese et pagate a M^{ro} Grisanto de Macario et a Jo. maria Melato cum li soi garzoni per havere miso susse lo dicto archo . . . L. 8. 8.0

L. 74.16.0

E più per Tanti pagati a m^{ro} Nicolò Patarazo et m^{ro} Lelio et il Cavalaro et m^{ro} Bertolomeo depintori cum li soi garzonj ∆ 6 doro per sua mercede per havere depinto dicto archo Cossì da Cordio cum lori . . . . L. 34. 4.0

E più per Tanti pagati a m^{ro} Jeronimo depintore de s. prospero per manifactura de arme n° 14 ducalle et de Comunitade. . . . . L. 9. 0.0

E più pagati a m^{ro} Grisanto de machario per comprare li cerchi per mettere le dicte arme computo de strope per fare Li ponti per mettere susse larcho . . . . L. —.14.0

E più per Tanti pagati a m^{ro} Bartolomeo Clementi per sua manifatura et una serpe che se mise a ditta porta cossì da Cordio . . . . L. 11. 8.0

E più pagati al dicto per L. una soldi sette contanti per Comprare braccia 10 de tella per dicto serpe . . . . . L. 1. 7.0

E più per Tanti pagati a m^{ro} Jo Zan Francisco dali morsi per sua manifatura de certe Cosse de foche . . . L. 22.16.0

L. 79. 9.0

E più per Tanti pagati a pedro m^{ro} mazucho per Zornate 4 che lui ando a modena per vedere la intrada de lo Illmo n. s. in modena L. 10. 0.0

E più per Tanti Spese in Laza che Compro il melato per spendere in Cosse necessarie . . . . L. —.7.0

E più per Tanti pagati a messer Scaruffa per pertegoni n° 86. Tra grandi e piculi che montono . . . L. 14.16.0

E più per Tanti Spese in Chioldi et Colori et in para 15 ½ de pianchoni et altre Cosse necesarie como apare una lista de mano del massarolo et facti spendere a lui per me. L. 34. 6.3

E più per Tanti pagati al massarolo per fare fare li fallo et cernela de rassa et altro Come apare per la sua lista . . . . L. 23. 0.6

E più per Tanti Spese per fare portare le legne dala porta in palazo Como apare uno beglietto del masarolo . . . . L. 1.13.–

E adi 12 dicto di dare per Tanti pagati a m^{ro} matheo dal Stagno per sua mercede de l'archo che fece da cassa sua de comission deli deputati come per sua lista. . . . . . . L. 19. 6.0

L. 103. 8.9

E adi 4 zenare per Tanti pagati al masarolo *et* bernardino pinotto de comission de li deputati per sua mercede de giorni 12 che lori attesane ali lati in Citadella . . . . L. 18.— –

E più pagati de comision delli de-

putati L. dese soldi 15 per Larcho che si fece da Cassa di Sanj come apare per una lista . . . . . . L. 10.15.0

E più per Tanti pagati al Massarolo per le Tende della quintana Cumo apare per una sua lista . . L. 30. 7.9

L. 59. 2.9
L. 74.16.0
L. 79. 9.0
L. 103. 8.0

Posto in quaderno L. 316.15.9

La infrascritta sarà la spesa facta in lo presente facto alo Illmo n. s. d. de Cosse da mangiaro ut infra de Comissione delli deputati.

E più per Tanti Spese in stara Cente de spalta comprata in ragione di soldi 20 il stare da messer fedrigo rugiero et da madonna Antonia da Milano . . . . L. 100.— -

E più per Tanti spese in para trenta de pernice che costono in tuti L. 30.18.-

E più per Tanti spese in para septe de fasani a L. 4 il pare. . . . . L. 28.— -

E più per Tanti Spesi in Lepore n° 20 che costone . . . . L. 13.10.-

E più spese in para n° quaranta de caponi . . . . L. 46. 3 -

E più per Tanti spese in vitelli n° 4 da Latto tolti dali becharj . . L. 40.— -

E più per Tanti pagati ali bechari per manzi n° 4 apastati belli montati in tutto . . . . L. 168. 4.0

E più per Tante per tanto si spese in formi n° 4 de formazi grande . L. 82.13.0

L. 509. 8.0

E più per Tanti Spese in uno Capreto tolto dali guasti . . . . L. 2.— -

E più per Tanti spese in misura 18 de vino bianco et vermio Tolti dali Castri a Caneloti 15 la misura Cosi da Cordio monto . . . . L. 81.— -

E più per Tanto se spese in libre 85 de cira bianca cum torze et Candeloti da Corte Tolta da messer Zoan Maria Scarufo . . . . . . L. 55.. 5.0

E più per Tanti spese in fachinj che portone la spalto in palazo et Tuti li altro robe quali si Comprono de man in man in Tutto . . . . L. 4. 6.0

E più per Tanti spesi in Laza che si adoprò in palazo . . . . L. —.10.0

L. 143. 1.0
L. 509. 8.0

L. 652. 9.0

La infrascripta sie la Spesa de le benedige facti de comissione delli deputati a più persone ut infra videlicet.

Ali trombati dello Illmo n. s. ∆ tri doro in oro che faño . . . . L. 17. 2.0

Ali useri dello Illmo n. s. ∆ sei doro in oro che fanno . . . . L. 34. 4.0

Ali staferi dello Illmo n. s.. ∆ noui doro in oro che fan . . . . . . L. 51. 6.0

Ali pifari dello Illmo n. s. ∆ tri doro in oro che fanne . . . . . L. 17. 2.0

Al mezeto canovare per recuperi de li nostri vaselli ∆ dui doro . . L. 11. 8.-

Al dispensero della Spalta dello Illmo n. s. per recuperare li sachi ∆ dui e mezo doro in oro che fano . L. 14. 5.0

Al Canzilero che ne deti li Capituli della magnifica Comunita de Comissione delli deputati ∆ tredizi doro in oro che fano . . . . L. 74. 2.0

L. 219. 9.0

La infrascripta sara la spesa facta in fare fare la Copa d'oro ut infra de Comissione ut supra.

A m^ro^ Zoan Francesco Parlaro ∆ dusento doro in oro che fano lire imperiali . . . L. 1140. 0.0

E più al dicto ∆ septe e mezo doro in oro che fano . . . . . L. 42.15.0

E più al dicto oro basso 2 e $^3/_4$ de valuta che fanno . . . . . L. 2.— -

E più per manifactura de dicta Coppa . . . . L.

E più per Tanti spesa in una Cassa de legno per mittere dita Copa L. —.12 -

E più per tanto speso in braccia uno $^1/_4$ de veludo Zuzelino Tolto dali scaruffi . . . . L. 9. 7.6

E più per Tanti spese in oncie 3 $^1/_4$, $^1/_2$ doro per passamaño per dicta Cassa et Corda et botoni a li fiochi . . . . L. 19. 9.0

E più per Tanti spesi in Sida Zuzilina per dicta Cassa . . . . L. 2.10 -

E più per manifattura a Zo. Ja-

copo Corade de li Cordoni fiochi et passaman . . . . L. 5.14.-

E più a Bartolomeo Cosella per farla coprire . . . . L. 2. 8.0

posti in q.° . . . L. 1224.15.6

La infrascripta sara la spesa che ando in fare la Copa de argento per li signori Consilieri et secretari ut infra.

A m^ro Zo. Franc.° Parolaro oncie 43 1/2 de arzente de ligie 11 1/2 lonze a Julij numero nono lonza tolto da messer Anniballo Malaguzio L. 195.15

E più al dicto m^ro Zo. francesco oncie 5 1/2 de arzento de et lige n° 5 1/2 quale pagai a luj a Julij 4 lonza quale era suo per fare li pedi ale dite Taze . . . . L. 11

E più al dito m^ro Zo. Francesco ducati n° 6 doro mezo vechij per dorare L. 37.16

E più al dito m^ro Zo. Francesco Δ quatro doro in oro a bon conto della manifattura de la copa . . . L. 22.16

E più al dicto maestro Zoan Francesco Lire tredeze soldi 7 contanti a luj a bon conto de la manefactura . L. 13. 7.0

E più L. 85 soldi 10 contanti pagati per una Copa Conprata da messer Alessandro Bonzagno de comissione de li deputati . . . . . . L. 85.10.0

posto in q.° . . . L. 366. 4.0

(A pagina 8 retto):

Sommario de Tuto il presente Compendio de Tuta la spesa fatta per mi m° parisetto de comissione delli deputati in suma sumarum ut infra.

In q.° per la spesa dell'archo . L. 316.15.9
In q.° per la spesa dei presenti . L. 652. 9
In q.° per li doni de la famia . L. 219. 9
In q.° per la copa d'oro . . . L. 1224.15.6
In q.° per la copa d'arzento . . L. 366. 4.0

suma summarum L. 2779.03.3

(Nell'ultimo foglio, retto):

Fiat mandatum in forma. quod D. Nicola parisetus Thesaurarius magnifice comunitatis Regij pro anno presenti 1536 per se retineat libras bis mille septingenta septuaginta novem solidos tredecim denarios quinque monete Imperialis pro totidem per eum expensis de comissione infrascriptorum dominorum electorum pro adventu Illmo D. N. Ducis herculis secundi in proximo eius adventu ad hanc civitatem, primo videlicet postquam est effectus dux dictae civitatis, de quibus expensis appare (*sic*) ex compendio hic annexo sigillatim et hoc de commissione infrascriptorum dominorum electorum qui ita jubent et ordinant ex arbitrio eisdem collato per consilium generale dictis civitatis vigore provisionis edite sub dire nono Julij anni 1535 rogate per dominum Rugerium notarium et alterius provisionis rogate per dominum Cambium Cambiatore notarium sub die . . . . videlicet L. 2779.13.5.

Barnabas prior et sindicus.
Luca Fontanella.
Galeotus Bosius.
Albertus Pancirolus.
Annibal Malagucius.
Jo. Franciscus Bebius.

Dionysius Rugierius magister computi generalis.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

W. L. Schreiber — **Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV siècle,** tome Ier. — Berlin, Albert Cohn, 1891.

Lo studio della silografia fin ai nostri tempi è stato molto trascurato in paragone a quello dell'incisione in rame. La grande rarità delle silografie edite in fogli staccati e la grande difficoltà di raccogliere quelle che si trovano sparse nella gran moltitudine dei libri delle biblioteche, hanno opposto degli ostacoli grandissimi allo studio di queste opere d'arte importanti e in gran parte graziosissime.

Nel *Peintre-graveur* del nostro maestro Bartsch o nei supplementi del Passavant e degli altri si ricercherebbero invano quelle silografie che non sono attribuite ad un determinato artista.

Ciascuna parte dei nostri documenti artistici richiede un modo suo proprio di procedere per trarne profitto per la scienza. Mentre nello studio dell'incisione in rame è possibile di seguire lo sviluppo dell'arte, quale si manifesta nelle opere dei singoli maestri, nello studio delle silografie è necessario di seguire un metodo affatto diverso, essendo ben poche quelle che si possono attribuire ad autori conosciuti. Per conseguenza bisogna formarne dei gruppi, secondo i periodi e secondo le regioni dove le incisioni sono state eseguite.

Non c'è dubbio che il più necessario lavoro preparatorio per questo studio deve consistere nella compilazione d'un catalogo generale di tutte le silografie ordinato per l'uso pratico dell'amatore e dello studioso.

Opportunamente quindi ci presenta lo Schreiber il primo volume del suo *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois au XV siècle*, che forma la prima parte d'un catalogo di tutte le silografie in fogli isolati, delle incisioni in metallo a rilievo (*gravures sur métal*) e dei libri silografici del secolo xv, e che sarà poi seguita da un trattato sulla storia dell'incisione in rilievo. Un volume contenente le riproduzioni d'uno scelto numero dei fogli più interessanti metterà fine alla pubblicazione.

Essendo destinato questo catalago in primo luogo all'uso pratico, l'autore ha fatto bene ad ordinare le incisioni secondo i soggetti che rappresentano, cominciando dalla storia biblica, progredendo colla storia apocrifa e leggendaria, e descrivendo poi le rappresentazioni di Dio, di Cristo e della Madonna. In questo primo volume sono descritte 1173 silografie.

Il secondo volume conterrà le rappresentazioni dei santi e delle sante, le rappresentazioni pie e mistiche, le sette età e la morte, i calendari, le illustrazioni medico-scientifiche, storiche, geografiche, mitologiche, i soggetti satirici, di storia della coltura, alfabeti, ornamenti, ritratti, armi, ecc.

Questo ordinamento ben pensato rappresenta una parte importante del lavoro dell'autore, il quale dimostra d'avere studiato profondamente e con interesse speciale l'iconografia cristiana. Ma soltanto dall'uso pratico del catalogo si potrà giudicare se questa sua disposizione sia la più razionale. Anche l'esattezza delle descrizioni, delle misure e di tutte le altre indicazioni non potrà esser controllata che per questa via. Per quanto si può rilevare dalla lettura del libro, tutto ciò è fatto colla più grande cura ed esattezza. Le descrizioni delle silografie sono compilate colla necessaria concisione e nel tempo stesso non difettano di tutte le particolarità occorrenti per l'identificazione. Si trovano notate le misure dei fogli, i riferimenti bibliografici, poi tutte le collezioni che ne conservano esemplari ed

i colori coi quali ogni esemplare è dipinto, particolarità importante per la determinazione del paese dove sia stata eseguita la silografia.

Aggiunge l'autore la sua opinione intorno al luogo ed all'epoca dell'origine delle silografie e non ommette di rilevare l'importanza di diverse incisioni per lo studio dell'iconografia e dello sviluppo storico della silografia. Per le prove delle sue attribuzioni egli ci rimanda al quinto volume della sua opera (pare che faccia scuola questo metodo di anticipare le asserzioni alle prove!) e perciò non sarà bene di giudicare prima di aver sentito le ragioni che l'abbiano condotto a tali attribuzioni. Finora la cronologia delle silografie generalmente si fece in un modo del tutto arbitrario e senza un fondamento scientifico, che del resto ben difficilmente si potrà stabilire, non bastando neanche il grado di perfezione nè i costumi a dare un punto d'appoggio per datarle. Lo stesso autore, che mostra una grande sicurezza nel datare le silografie tedesche, per la cui cronologia è già stato formato un certo sistema (non adottato, speriamo, da lui!), si fa vedere molto riservato nel determinare la data delle silografie italiane, che sono esenti finora da tale sistema arbitrario.

Speriamo intanto che le prove delle sue attribuzioni che l'autore ci apporterà nel quinto volume siano più stringenti di quelle che leggiamo per esempio a p. 21 (n. 63): « La gravure est sans aucun doute d'origine italienne vers 1470, ce que prouvent les animaux qui y sont représentés et se retrouvent entre autres dans des tableaux vénitiens et florentins ».

Il catalogo non comprende che i fogli staccati, lasciando da parte le silografie che si trovano nei libri stampati. Questa limitazione, sebbene richiesta da ragioni pratiche, non deve però considerarsi affatto come fondata su una vera diversità di genere; al contrario, non sarà mai possibile lo studio dell'incisione se non aiutato da quello delle illustrazioni dei libri, che ci porgono più d'un punto d'appoggio sull'argomento. Lo stesso autore non può far a meno di registrare un'abbastanza grande quantità di incisioni adoperate per l'ornamento di libri o che egli suppone abbiano servito a tale scopo; molte altre ancora si dimostreranno forse provenienti da libri.

Se già per questa limitazione il catalogo non potrà dare un quadro completo di tutte le produzioni della silografia, e se possiamo sperare collo stesso autore che, anche per merito del suo catalogo, il numero dei fogli volanti conosciuti aumenterà considerevolmente, il suo lavoro fatto, con diligente cura e con giudizio, resterà sempre la base per tutti gli studi che lo completeranno.

Sia permesso di aggiungere pochissime osservazioni particolari.

Al n. 598: Un esemplare del primo stato si trova nella collezione del cav. G. B. Venturi in Reggio. Il legno si conserva nella collezione Malaspina in Pavia.

Al n. 854: La più gran parte dei monogrammi che si vedono nei legni conservati in Modena, come giustamente suppone l'autore, sono falsificati, essendovi stato introdotto modernamente un pezzo di legno col monogramma.

Al n. 1147: Di questa incisione frammentaria un esemplare completo (prova moderna però) si conserva nella collezione del principe Federigo Augusto in Dresda. Essa ripete fedelmente le figure della Madonna e dei due santi — che soltanto hanno scambiato il loro posto ai fianchi del trono — dell'incisione eseguita da Jacopo da Strasburgo dopo la pittura da Benedetto Montagna e segnata coi nomi del pittore e dell'incisore, che si conserva nel Gabinetto delle stampe a Parigi. Questa incisione di Jacopo da Strasburgo, che è sfuggita all'attenzione dell'autore, è riprodotta dal Delaborde (*La gravure en Italie avant Marcantoine*, p. 231). Il confronto dell'incisione descritta sotto il n. 1147 con quella di Parigi mostra che anch'essa è opera di Jacopo, che verso il 1500 lavorò nell'alta Italia. Si ha da notare, del resto, una inesattezza nella descrizione di questo frammento: è descritto il fregio che adorna il piedistallo del trono della Madonna come parte della rappresentazione, senza che sia accennato a questo suo carattere ornamentale.

Al n. 1167: Questa incisione, pubblicata da Carlo Castellani come silografia, è una incisione in rame dappertutto ritoccata e rifatta colla penna e col pennello, come ha già osservato il Lehrs e come sospetta lo stesso autore.

Dobbiamo contentarci per adesso di queste poche osservazioni, che sarebbe facile di moltiplicare, senza che sia diminuito il valore scientifico del catalogo dello Schreiber. Ognuno che conosca le grandi difficoltà di tal lavoro, che dà compensi ben poco proporzionati alle grandi fatiche e ai grandi sacrifizi, sarà grato con noi all'autore del suo *Manuel,* che servirà in più rispetti così allo studio speciale dell'incisione, come in generale a quello della storia di quest'epoca.

P. K.

Napoli Nobilissima. Rivista di topografia e d'arte napoletana. (Redazione ed Amministrazione, Magnocavallo, 22).

Con tale titolo una schiera di uomini colti napoletani si propone, colla pubblicazione delle ultime scoperte topografiche ed artistiche di quella città, col riassumere i lavori speciali degli eruditi e col completarli con ricerche e studi loro propri, di preparare la compilazione di un libro tuttora mancante. Ravvivando così le vicende gloriose del passato, quegli studiosi hanno lo scopo pratico di aiutare non solo i privati amanti dello studio dell'arte antica e desiderosi del giusto culto dei preziosi monumenti cittadini, ma benanco le pubbliche autorità preposte *alla conservazione d'ogni umano lavoro che arricchisca ed onori la patria.*

Agli scritti illustrativi faranno seguito nella *Rivista* proposte pratiche ed inspirate al rispetto e miglioramento del patrimonio artistico disseminato per le vie della città, *non sorvegliato amorosamente, non coltivato mai.* Si otterrà così un risveglio nel pubblico interessamento intorno agli studi gentili dell'arte ed alle patrie memorie.

Nella *Rivista* coopereranno gli artisti ed i cultori più valenti, orgogliosi di non voler nulla trascurare per combattere i mali della noncuranza.

Lo scopo è santo: auguriamo agli egregi promotori, che *metton pegno di continuare la pubblicazione fino a vederla compiuta,* ogni buona fortuna.

A. M.

MISCELLANEA

Le mitrie del tesoro di Monza. — Le mitrie antiche non sono molto comuni in Italia. Non sarà dunque inutile d'interessarsi di quelle della basilica di Monza, tanto più che sono poco conosciute, che la fotografia non le ha ancora riprodotte, e che non ne esiste nell'opera del Frisi (tomo II, p. 1) che una incisione mediocre, troppo piccola perchè se ne possano cogliere i dettagli.

1. Io le ho trovate chiuse in quadri e protette da vetri, come fossero state delle reliquie: pertanto non ci è nessuna tradizione a questo riguardo. Ho dunque domandato con istanza al Capitolo che mi permettesse di togliere quelle coperture incomode, cosa ch'esso m'ha accordato assai di buon grado. Così le mitrie sono state poste nell'armadio principale del tesoro, dove gli archeologi potranno da ora in poi esaminarle a piacere, compresi i bendoni, che sono spiegati in luogo di essere ripiegati su loro stessi.

2. Queste mitrie sono del genere di quelle che il *Cerimoniale dei vescovi* chiama *preziose* per distinguerle dalle mitrie *semplici* che non ammettono alcun ornamento. Qui la decorazione si compone di gemme insieme e di ricami.

I ricami sono disposti, secondo l'uso del tempo, in *cerchio* e in *titolo;* [1] il primo cioè attornia la base della mitria e l'altro si drizza verticalmente nel mezzo d'ogni faccia. Le due faccie sono presso a poco simili.

Secondo il ceremoniale di Gregorio X, pubblicato nel XIII secolo, questa specie di mitria, ricamata, faceva l'ornamento delle solennità, perchè i suoi due galloni rappresentano la vita attiva e la vita contemplativa, la prima rappresentata dal ricamo orizzontale che striscia a terra, e la seconda dal ricamo verticale che si slancia verso il cielo: « Aurifrixiata in titulo et in circulo utitur (episcopus) in officiis diebus festis.... Et ratio, quia coronam repraesentat et activae et contemplativae vitae discursum ».

Le mitrie di Monza sono dunque mitrie di apparato e di solennità. L'arciprete le metteva nei grandi giorni, quando officiava pontificalmente, seguendo il privilegio che la Santa Sede gli aveva conferito, ma sopratutto per la cerimonia del secondo incoronamento dell' imperatore, il primo avendo avuto luogo in Aix-la-Chapelle. Così il bassorilievo della tribuna, che ho pubblicato nel *Bullettino monumentale,* tomo XLVII, p. 704, e che è stato scolpito dal celebre artista Matteo da Campione, lo rappresenta adornato d'una mitria a doppio ricamo, dritto e disteso.

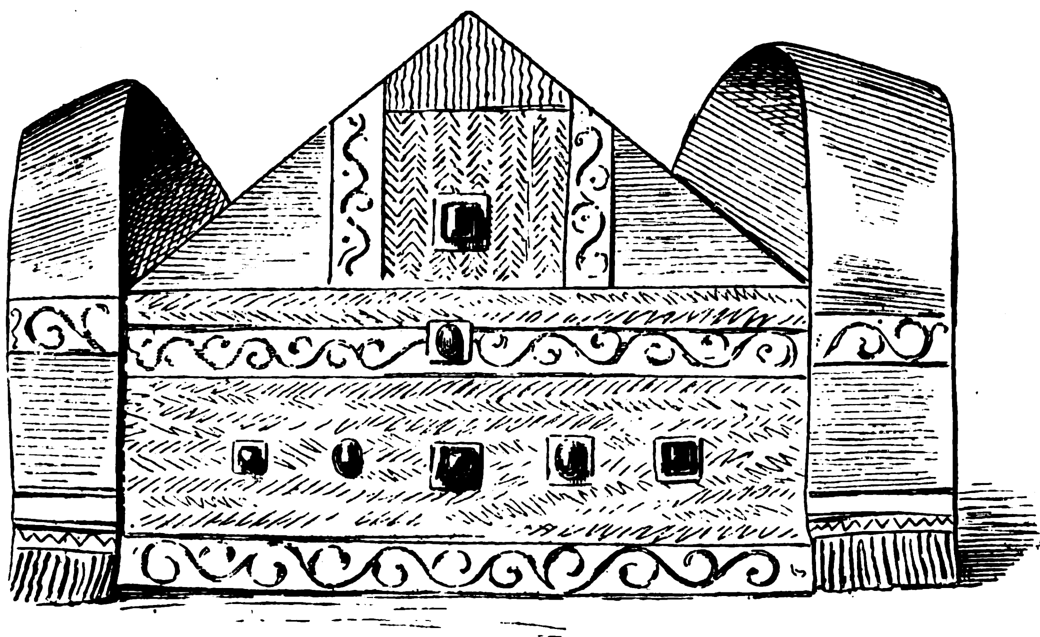
Come le mitrie del XIII secolo, queste sono tagliate a triangolo, basse di forma con dei bendoni lunghi e leggeri. È certo che sono state rimontate verso il XVII secolo, perchè il damasco che ne forma il fondo è senza dubbio di fabbricazione moderna. Di più uno di questi fondi è rosso, cosa che costituirebbe una eccezione o una anomalia, perchè Gregorio X ha detto, e la Congregazione dei riti l'ha ripetuto recentemente: « Est alba tota ». Il simbolismo, in origine, esige che la mitria sia sempre bianca, tradizione che s'è conservata a Roma fino a noi. Per questo San Brunone, vescovo di Segni, affermava che la mitria per la sua bianchezza diviene l'emblema del buon odore e del puro lume

[1] « Item, unam mitram magnam... et in ipso circulo anteriori et liliis et titulo sunt XX balasci, et XI smaragldi et XXXI perle grosse » (*Inventario del tesoro della Santa Sede,* 1295, n. 668).

della castità episcopale, « castitatis odorem munditiamque significat ».[1]

3. L'inventario del 1768, al n. 36, è il solo a parlare di queste mitrie che suppone in tela d'oro, mentre non ci sono che i ricami che sieno orditi con questo tessuto. L'una aveva 13 gemme incastonate,[2] ma mancava dei bendoni; l'altra, al contrario, era sprovvista di gemme e aveva le sue code. « Una conserva, con entro due mitrie antiche di tela d'oro, una con 13 preziose legate nei suoi castoni, senza code,[3] ed altra senza gemme, con sue code ». *Antiche* è parola molto vaga, ma noi possiamo precisare di più. La forma e il tessuto d'oro ci riportano alla seconda metà del secolo XIII e non al XII come ha scritto Biraghi. Io le direi anche posteriori all'inventario del 1275 che nota « tre mitrie », ma senza che nessuna delle due possa concordare colle indicazioni di questo testo.

4. Lo storico della basilica, Frisi, che era un erudito, non un archeologo, s'è contentato di fare incidere le mitrie senza discutere sulle loro date e sul loro aspetto. Millin, suo copista, non ha aggiunto che una parola a loro riguardo, e questa parola è falsa: « Le due mitrie ornate di pietre, non hanno niente di straordinario » (*Viaggio nel Milanese,* tomo I, p. 372). Non sarà dunque fuori di proposito di darne una descrizione minuta.



MITRIA DEL TESORO DI MONZA.

La prima mitria è in damasco bianco, coi ricami e le code in tessuto d'oro finissimo. Queste code, lunghe 56 centimetri con la frangia, terminano in piastre quadrate con bordo di frangia rossa alla parte inferiore. La larghezza del ricamo è di 7 centimetri. È rialzato da due grosse gemme e da tre piccole, a montatura dentellata. I due rubini rettangolari sono disposti, l'uno in testa del ricamo verticale dove segue una piccola gemma egualmente quadrata, l'altro si vede in mezzo del ricamo orizzontale, dove ha ai lati due piccole pietre tonde.

Il drappo d'oro deve provenire dalle fabbriche della Sicilia. I disegni che ci sono figurati, in bianco e verde, formano dei fogliami chiusi tra due bordure egualmente rialzate da fogliami continui.

Le code sono orlate di gallone d'oro, e in mezzo si stende un largo gallone della stessa materia dove sono tessuti alternativamente due dragoni o due leopardi, gli uni e gli altri separati da fogliame. La placchetta trasversale è della stessa natura del ricamo.

Nello scucire la mitria per istudiare l'interno, ho constatato ch'essa era, sotto la sua fodera di

[1] Vedi sulla mitria le mie *Œuvres complètes,* tomo III, p. 245 e seg.

[2] « Item, unum castonum cum uno zaffiro grosso » (*Inventario della Santa Sede,* n. 650).

[3] I bendoni sono qui chiamati *code.*

tela, rinforzata di cartapecora [1] e che conservava intatta la stoffa primitiva. È un tessuto di seta, a metà leggera, a metà forte, una specie di damasco dove i disegni sono rilevati. Essi consistono in un reticolato formante rombi racchiudenti altri rombi. La reticella è formata da una striscia dove si succedono due ornamenti in Z: al punto di riunione è un rombo. Il gran rombo interiore, orlato d'un doppio filetto, ne contiene al centro un altro più piccolo, anch'esso a doppio filetto. I punti superiori e inferiori di questo secondo ornamento si allungano a rombo, mentre le quattro faccie si arricciano in uncinetti dritti a testa ricurva. [2]

Il disegno si ripete al rovescio, ma vi resta massiccio. Il verso è brillante, sopratutto nelle sporgenze. Il colore non è bianco assolutamente, ma leggermente giallastro come di crema; forse questo è un effetto del tempo.

Il nome antico di questo tessuto è *Holosericum*, che significa interamente in seta, catena e trama. La fabbricazione sembra orientale: è probabile che la fabbrica esistesse in Mauritania.

5. La seconda mitria è in damasco rosso. Avevo indicato a Don Cesare Aguilhon, cappellano del Re, le mie supposizioni sull'alterazione di questa mitria, di cui il fondo mi pareva rinnovato. Esaminandola con attenzione, egli ha potuto convincersi che il damasco era stato effettivamente riportato. In una lettera mi fa questa osservazione ch'è utile trascrivere qui: « La mitria è fatta d'una stoffa unita, cioè nè operata, nè rasata, ma d'un tessuto egualissimo e fermo. Questa stoffa solida s'impiegava altre volte a fare coperte da letto, e ne ho viste in qualche casa antica ». Questa stoffa deve essere quella chiamata un tempo *cendal*.

Il ricamo, largo 10 centimetri, offre, come nella mitria precedente, un tessuto d'oro leggerissimo, di fabbricazione siculo-araba. Il suo disegno forma una inferriata, secondo l'espressione blasonica, che si sviluppa entro una doppia striscia di fogliami bianchi e verdi, con fiori dei medesimi colori. Sul fondo si succedono due leoni addossati, separati da un albero dove sono appollaiati due uccelli, e due alberi fantastici. Le gemme regolarmente distribuite sono, nel ricamo circolare, tre grosse gemme rosse e quadrate, più due piccole bleu, per ogni lato del rubino centrale; nel ricamo verticale, in capo un rubino quadrato, e al disotto un cristallo foderato d'un foglio di stagno.

Sette di queste gemme sono sostenute da denti di sega, di cui la montatura, come nell'altra mitria, è d'argento dorato e cucita sulla stoffa.

Niente garantisce, così mi hanno assicurato in sacrestia, che la disposizione delle pietre preziose riproduca esattamente l'ordine primitivo.

Le code sono moderne, eccetto il ricamo finale, che è il drappo d'oro. La frangia è di seta, unita a qualche filo d'oro.

La fodera è in seta violetta e del tempo. Nell'interno le faccie sono sostenute da un foglio di cartapecora.

Le dimensioni di questa mitria sono: in larghezza 29 centimetri e 22 in altezza. I galloni, misurati con la doppia fascia, hanno 8 centimetri di larghezza. Le code hanno, con la frangia, una lunghezza di 47 centimetri, su di una larghezza di 5.

Grazie alla gentilezza del mio dotto amico M. Georges Rohault de Fleury, che ha scritto nella *Messe* un piccolo trattato *de la mitre*, io posso dare qui un disegno della seconda mitria di Monza.

X. Barbier de Montault.

Huomini singhularj in Firenze dal MCCCC° innanzi. — Lo scritto che porta il titolo sopraccennato, fa parte — come è noto agli studiosi della Storia delle arti del disegno nel Quattrocento — di un codice manoscritto conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze. Questo codice segnato *G* 2, n. 1501, è miscellaneo, e prima di passare

[1] Le mitrie della cattedrale di Anagni sono anche riempite di cartapecora. Nella stessa epoca sono state rafforzate con cartone o con tela: « Item unam mitram magnam ... cum cartis et foderis » (*Inventario della Santa Sede*, n. 668).

La mitria di san Tommaso di Cantorbery, nel tesoro della cattedrale di Sens, è « fatta di satin bianco, applicata su tela di canapa o di lino e orlata d'oro. Le due faccie sono sostenute nell'interno da una tela più forte. La rimboccatura è un gallone d'oro di 6 centimetri d'altezza, con un fondo a rombi finissimi, sui quali si distaccano in bianco cinque disegni differenti: un ramo di fiori pendenti (gigli?), un altro fogliame (palme?), un leone araldico rampante e contornato, una specie di scala formata di travicelli sovrapposti a punte gigliate, infine una fascia verticale stretta che sostiene uno al disotto dell'altro tre disegni che si direbbero fulmini » (*Bulletin archéolog. du Comité des travaux histor.*, 1885, p. 359).

[2] Sulla pianeta di san Tommaso di Cantorbery, a Tournay, i « galloni d'oro e di seta bianca formano rombi, riempiti di bastoni rotti, sul ricamo verticale; e di uccelli o dragoni che hanno da ogni parte un tronco infiorato, ricordo dei tessuti d'Oriente, sulle striscie oblique » (*Gazette des Beaux-Arts*, 2° per., tomo XI, p. 81).

nella Magliabechiana fu della Badia di Ripoli, e innanzi di Federico Bonini (figlio del rinomato grammatico fiorentino del secolo XVI), come si legge nel foglio di risguardo. Esso contiene le seguenti scritture: 1) Della Imagine del mondo di Santo Jsidoro; 2) Archadreo di Maestro Gherardo da Chermona; 3) Trattato delle stelle e de pianeti; 4) La teorica de pianeti; 5) Vita di Charlo Magnio composta da Donato Accauolj (sic); 6) Pistola di messere Francescho Petrarcha risponsiva alla comunita di Firenze; 7) De viri illustri di Firenze. Il primo a parlare del nostro codice fu il comm. Gaetano Milanesi, che rilevò esser scritto tutto di mano di Antonio Manetti (1423-1497) matematico e astronomo riputato, intendentissimo d'architettura, e — come dimostrò pure l'erudito testè nominato — autore della nota Novella del Grasso Legnajuolo e della Vita di Filippo di Ser Brunellesco.[1] Sebbene l'inchiostro or nero, ora sbiadito, e la scrittura ora molto accurata, ora negligente, talvolta minuta, tal'altra grossa, a prima vista possano far credere che il manoscritto in questione fosse trascritto da parecchi copisti, pure un esame più attento ci convince esser le differenti epoche in cui furono copiate le singole sue parti la sola causa della diversità che si manifesta nella scrittura. La giustezza di questo ragionamento viene, del resto, confermata e il nome del compilatore ci viene rivelato in modo da escludere ogni dubbio per due note, l'una in fine del secondo scritto contenuto nel codice, dalle seguenti parole: «Questo libro èddantonio di Tuccio di Marabottino Manetti e scritto di sua propria mano: acchi e' viene alle manj, gli piaccia di rendello e prieghi Iddio per lui. Conpiuto negli annj del nostro Signiore Yhu: Xpo: MCCCCXLI»; l'altra dopo la Vita di Carlo Magno, di questo tenore: «Scripto per me Antonio di Tuccio Manetti ciptadino fiorentino et di mie mano, e finito questo di viij di settenbre 1466, et copiato dallo originale et da donato aciaiuoli avuto, chello conpuose in latino et tradusse in vulghare».

La scrittura che occupa nel nostro codice l'ultimo posto sotto il titolo: «De viri illustri di Firenze» non è altro se non la traduzione in italiano della nota opera di Filippo Villani: «De civitatis Florentiae famosis civibus»,[1] non però compiuta, perchè alcune Vite dell'originale non vi si trovano affatto, di altre poi non c'è che il titolo e poche parole del principio. A questo volgarizzamento frammentario dell'opera del Villani fu aggiunto dal Manetti, quasi come una continuazione di essa pel secolo seguente, lo scritto intitolato: «Huomini singhularj in Firenze dal MCCCC innanzi,» nel quale l'autore ci dà molto, anzi troppo succinte notizie di sei tra i più rinomati umanisti (Marsigli, Lionardo Bruno, Jacopo da Scarperia, Gianozzo Manetti, Poggio e Bart. Lapacci) e di otto dei più eccellenti artefici (Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Masaccio, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Paolo Uccello e Luca della Robbia) che fiorirono a Firenze in quello spazio di tempo. Il testo degli «Huomini singhularj» fu, non ha guari, pubblicato per la prima volta e quasi contemporaneamente dal Milanesi e dal prof. Frey.[2] Ambedue lo credono non solo scritto di mano del Manetti, ma ancora composto da lui. Il Frey lo crede una continuazione, a quanto pare indipendente e sussistente per sè, del Villani, la quale per la sua analogia quanto all'inchiostro, alla scrittura, allo stile, alla scelta delle parole, ecc., rassomiglia tanto alla «Vita del Brunelleschi» scritta dal Manetti, che c'è da supporre che tutte e due queste opere fossero composte allo stesso tempo. Il Milanesi poi per provar che il Manetti sia l'autore degli «Huomini singhularj» allega «vedersi benissimo che chi dettava quell'Aggiunta, era non solo contemporaneo de' detti letterati ed artefici, ma anche intendente delle arti del disegno, e più specialmente dell'architettura, ragionando di Filippo di Ser Brunellesco molto più a lungo che degli altri non faccia», e perciò — atteso che il Manetti sia l'autore della «Vita» di quest'ultimo, e tenendosi innanzi le analogie for-

[1] Vedi *Catalogo dei Novellieri Italiani in prosa, raccolti e posseduti da G. Papanti*, Livorno, 1871, vol. II, p. 11, e *Operette istoriche di Antonio Manetti, raccolte per la prima volta e al suo vero autore restituite da G. Milanesi*, Firenze, 1887, p. VII e seg. Ivi sono anche raccolte notizie estese sulla vita e sulle opere dell'autore del nostro codice, ed è pure stampata la sua «Vita di Filippo di Ser Brunellesco».

[1] Fu edito per la prima volta da G. C. GALLETTI, *Philippi Villani Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*. Florentiae, 1847. Già prima che si conoscesse l'originale, ne fu stampato un volgarizzamento sincrono dal conte G. M. MAZZUCHELLI, sotto il titolo: *Le vite d'uomini illustri fiorentini di Filippo Villani edite*, ecc. Venezia, 1747. Ed era proprio il testo originale pubblicato dal Mazzuchelli, di cui pare che si sia servito anche il Manetti.

[2] G. MILANESI, l. c., pp. 159-168, e C. FREY, *Le Vite di Filippo Brunelleschi Scultore e Architetto Fiorentino scritte da Giorgio Vasari e da Anonimo Autore con aggiunte, documenti e note*. Berlino, 1887, pp. 118, 119 e 205, 206.

mali fra questa e gli « Huomini singhularj » — arriva, egli pure, alla conclusione suaccennata.[1]

Un esame attento della scrittura in discorso, pertanto, ha fatto nascere in noi qualche dubbio sull'incontestabilità dell' opinione degli eruditi testè nominati, dubbi che ci proponiamo di sottomettere al giudizio e alla decisione degli studiosi le cui indagini tendono a schiarire le fonti per la storia degli artefici fiorentini del Quattrocento. Prima di esporre, però, i nostri argomenti in proposito, sarà mestieri stabilire l' epoca precisa in cui fu composto il nostro scritto.

L' autore di esso pare non abbia avuto l' intenzione di raccogliere notizie se non sui chiari uomini i quali, quando egli scriveva, non erano più in vita. Ciò si deve non solo inferire dal numero ristretto di coloro ch' egli ha riunito nel suo scritto, non facendo menzione di tant' altre celebrità fiorentine dello stesso tempo, come p. e. di Ang. Poliziano († 1494), di Marsilio Ficino († 1499), del Verrocchio († 1488), di Dom. Ghirlandajo († 1494), di Ant. Pollaiuolo († 1498), di Al. Botticelli († 1501), di Lion. da Vinci († 1519), e via dicendo; ma viene addirittura messo fuor di dubbio dal fatto, che già al tempo in cui l' autore, nel 1466 (come ce lo dice egli stesso nella seconda sua postilla surriprodotta), copiò la Vita di Carlo Magno, e perciò certamente prima che cominciasse a scrivere gli « Huomini singhularj », quasi tutte le persone enumerate erano già morte (Marsigli † 1393, Brunelleschi † 1446, L. Bruno † 1444, Jac. da Scarperia † dopo il 1410, Gian. Manetti † 1459, Poggio † 1459, Donatello † 1466, Ghiberti e Fra Angelico † 1455, Masaccio † 1428, Bart. Lapacci † 1466). Ed anche riguardo alle tre che nel 1466 erano ancora in vita, cioè Fra Filippo († 1469), Uccello († 1475) e Luca della Robbia († 1482), l' autore nella notizia sul primo dice espressamente che era già morto quando questa fu scritta; ed in quella sul terzo, che è l' ultima della sua opera e perciò probabilmente composta posteriormente alle altre, aggiungendo al nome di Luca le parole: « che si disse della Robbia » implicitamente ci fa sapere altrettanto, sicchè con quest' ultimo dato si arriva all' anno 1482 come termine più antico della composizione del nostro scritto. Ma questo termine già fissato dai due eruditi che si occuparono di esso, si dovrà, a quanto ci pare, portare innanzi di qualche anno. Poichè parlando l'autore della morte di Fra Filippo Lippi, accaduta a Spoleto, aggiunge che egli ivi « è soppellito con onore assai ». Ora, sappiamo dal racconto del Vasari che quando Lorenzo de' Medici, due anni dopo la morte del pittore, passando per Spoleto, chiese ai Spoletani la sua spoglia mortale per farla seppellire nel duomo di Firenze, questi gliela negarono, allegando che mentre i Fiorentini abbondavano in uomini famosi, essi ne avevano carestia, e perciò ne volessero serbare almeno quest' uno. Però non si affrettarono di onorar la sua memoria, sicchè Lorenzo diciannove anni dopo la sua morte, nel 1488, s' indusse a fargli erigere dal suo figlio Filippino Lippi nel duomo di Spoleto il monumento sepolcrale che vi si vede ancora oggi.[1] Se, ora, l' autore degli « Huomini singhularj » discorre de' grandi onori con cui Fra Filippo fu sepolto a Spoleto, bisogna che noi connettiamo queste sue espressioni coll' onoranza alquanto tardiva resagli dal Medici (perchè davvero per l' innanzi dagli Spoletani niente affatto era stato attuato che meritasse questa denominazione), e bisogna che per conseguenza mettiamo il termine della composizione del suo scritto sia nell' anno 1488, sia poco dopo, allorquando la memoria del fatto testè accennato era ancora tanto viva a Firenze, che l' autore credette dover farne espressamente menzione nella sua notizia su quell' artefice.

Esiste una raccolta di brevi notizie sugli artisti principali fiorentini del Trecento e Quattrocento, poco anteriore agli « Huomini singhularj », ed è il capitolo intitolato: « Florentini excellenti in pictura et sculptura » del Proemio di Cristoforo Landino, premesso al celebre suo Commento sopra la *Divina Comedia,* stampato nel 1481. Dal raffronto delle due opere però viene chiarito che la posteriore, in quelle parti che corrispondono a soggetti svolti pure nella anteriore (cioè per quanto riguarda le notizie sugli artefici del Quattrocento) è affatto indipendente di quest' ultima.

Avendo così fissato con precisione sufficiente la data dell' origine del nostro scritto, ci volgiamo alla questione del suo autore. In quanto ad essa, per dirlo dal bel principio, non siamo in grado di decidere con assoluta certezza, se esso sia stato composto dal Manetti stesso, o soltanto da lui copiato nel suo codice miscellaneo dall' originale d'un

[1] C. Frey, l. c., pp. xiv e xv, e G. Milanesi, l. c., p. x.

[1] Vasari e Milanesi, II, 629, e III, 467; e Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura italiana,* ediz. tedesca, t. III, p. 190.

altro autore. Raffrontandolo colla «Vita di Filippo di Ser Brunellesco», che il Milanesi dimostrò essere indubitatamente composta dal Manetti, vi rintracciamo, riguardo all'ortografia ed alla grammatica, molte analogie nella dizione, nella scelta delle espressioni e perfino nei concetti; se non che la forma del testo della «Vita», inordinata, prolissa, messa sulla carta a guisa di minuta senza gran cura, negli «Huomini singhularj» fa riscontro allo studio di esprimersi con più brevità, più precisione ed anche in modo grammaticalmente più corretto. Inoltre l'erudito testè nominato, per provar che il Manetti abbia composto il nostro scritto, adduce — e lo abbiamo già accennato più addietro — la ragione che l'aver il suo autore dato alla notizia sul Brunelleschi in confronto alle altre molto maggiore estensione, dimostra esser lui stato intendente d'architettura (come difatti si sa che il Manetti fu), ed essersi egli approfondito in ispecie nelle opere di quell' artefice.

Ma a questi argomenti in favore del Manetti sta contro che le notizie sul Brunelleschi negli «Huomini singhularj» non sono del tutto identiche a quelle fornite nella «Vita». Così, p. e., lì l'esecuzione stessa della lanterna del duomo gli viene attribuita («fece la lanterna»), mentre nella Vita — conformemente ai fatti — non si fa parola d'altro, se non che d'aver egli fornito il modello solo, e si asserisce espressamente esser la lanterna stata costruita soltanto dopo la sua morte;[1] la cappella edificata dal Brunelleschi in Santa Felicita viene indicata come appartenente alla famiglia Barbadori, il che non si dice espressamente nella Vita;[2] si insiste essere il Brunelleschi stato il primo che non solo nella pittura, ma anche nella scultura insegnasse l'uso della prospettiva e ch'egli così fosse l'iniziatore dello stile pittorico nella scultura di rilievo, indicazione questa che cerchiamo indarno nel passo della Vita, bensì molto più esteso, dove il maestro si celebra come inventore della prospettiva;[3] ed in fine gli vengono attribuiti certi lavori pel duomo di Milano, la cappella Pazzi in Santa Croce e la costruzione «d'un castello, fortezza mirabile al signore Gismondo di Rimino».[4] Ora, se di tutte e tre queste opere non si fa menzione nella Vita, questo — in quanto riguarda le due prime — si può spiegare in modo plausibile coll'aver l'autore per avventura riserbato di trattarne nella parte finale di essa, che poi lasciò incompiuta.[1] Non è lecito, all'opposto, di addurre lo stesso argomento per l'ultimo dei detti lavori, poichè esso evidentemente avrebbe dovuto essere rammentato nel luogo dove si parla delle altre opere analoghe del maestro e dove si enumerano e descrivono con abbastanza prolissità i lavori di fortificazione eseguiti a Pisa ed a Vico Pisano.

Per ultimo, anche una postilla alla notizia su Masaccio sembra attestare che il Manetti abbia copiato da testo non suo gli «Huomini singhularj» nel suo volume miscellaneo. Essa si riferisce al fatto di cui si fa menzione nel testo, che cioè «Masaccio morì d'età di anni 27 in circa», e dice così: «a dj 15 di settembre 1472 mi disse lo Scheggia suo fratello: che naque nel 1401, el dj di Santo Tomaso apostolo, chè a dj 21 di Dicenbre». Avendo noi più sopra fissato il tempo d'origine dello scritto in questione, con certezza da levar ogni dubbio, posteriormente all'anno 1482, non è possibile che la data della postilla sia proprio quella in cui essa fu aggiunta al testo. Per spiegar la sua esistenza, ci pare molto più verisimile di supporre che il Manetti l'abbia aggiunta dalle sue notizie raccolte già prima, a un testo da lui copiato, come supplemento prezioso (e che la riputasse tale viene provato dall'aver egli notato la data precisa, quando gli fu somministrata quella notizia), e che l'abbia — nella stessa occasione in cui scrisse la sua copia — aggiunta nel margine, affinchè il testo originale rimanesse inalterato; invece di ammettere ch'egli abbia servilmente copiato un postilla già esistente sull'originale, e che non abbia piuttosto — come in simile caso sembra affatto naturale — incorporato quanto essa contiene di essenziale al contesto della sua copia. E così appunto egli dovrebbe aver fatto, se avesse composto tutto il te-

[1] Conf. Milanesi, *Operette istoriche di Ant. Manetti*, ecc., p. 161 e pp. 148, 152 e 153.
[2] L. c., pp. 162 e 136.
[3] L. c., pp. 163 e 82 seg.
[4] L. c., p. 162.

[1] Il Milanesi crede che il manoscritto della Vita non fosse lasciato mutilo dal Manetti, ed appoggia questa opinione coll'argomento che il Vasari, il quale tolse da quella la maggior materia per la sua biografia del Brunelleschi, la condusse fino alla morte del maestro, con molti particolari, che si può credere aver attinti dalla stessa fonte. Noi, però, in uno scritto apposito, abbiamo dimostrato che questa fonte del Vasari fu il cosidetto «Libro di Antonio Billi», e perciò non sussiste più l'argomento addotto dal Milanesi per la sua supposizione, che l'opera del Manetti fosse stata compiuta dal suo autore (vedi *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*. Estratto dall'Archivio stor. ital., Serie V, t. VII. Firenze, 1891, pp. 36 e seg.).

sto; poichè non si può ragionevolmente supporre non essersi egli, quando si accinse al suo lavoro, rammentato un dato così importante, e ancora meno si può trovare il motivo pel quale egli l'avrebbe allora messo a profitto soltanto in guisa di postilla, e perchè — concedendo pure la sua smemorataggine — egli non l'avesse piuttosto incorporato come aggiunta posteriormente in modo organico al testo, invece di appiccarvelo senza nessuna connessione colla sua forma attuale.

E questo argomento intrinseco per provare che negli « Huomini singhularj » ci troviamo dirimpetto a una copia del Manetti, viene ancora corroborato da indizi estrinseci, in quanto che la postilla in discorso pare difatti scritta contemporaneamente al resto del testo, o almeno non vi si scorge nulla che ci possa far supporre il contrario; e in quanto che, finalmente, il testo stesso non pare una minuta, bensì una copia fatta su d'un originale anteriore, essendo esso scritto quasi calligraficamente e senza veruna correzione o aggiunta. E siccome sappiamo che il Manetti si dilettò a copiare manoscritti d'altri autori (di che fanno fede parecchi codici di sua mano esistenti nella Laurenziana), non c'è niente di strano o che s'opponga alla probabilità, se lo vediamo anche completare, nel caso presente, le Vite del Villani, riguardo al secolo seguente, colla copia dello scritto d'un autore di cui egli non indica il nome, come non lo fa neppure pei « Viri illustri » del predecessore di esso.

C. de Fabriczy.

Raccolte di riproduzioni d'antiche incisioni. — La Direzione del R. Gabinetto delle stampe in Berlino, premurosa di porgere agli studiosi un materiale per lo studio dell'arte dell'incisione il più completo e ben ordinato possibile, ha poco fa messo a disposizione del pubblico una collezione di riproduzioni di stampe antiche rarissime, che formerà un supplemento alla collezione degli originali. Questa collezione è formata da fotografie, eliotipie, zincotipie, ecc., che riproducono incisioni rarissime o uniche di altre collezioni di stampe, delle quali la collezione di Berlino non possiede un esemplare originale. Le riproduzioni, per la più gran parte, si sono avute in cambio o in dono da altre collezioni o da studiosi e raccoglitori, o sono tolte da duplicati di cataloghi di vendita, ecc. Questa collezione, formata già da qualche tempo, è stata ora scientificamente disposta, collo stesso ordinamento seguíto nella raccolta degli originali. Anche il Gabinetto delle stampe di Dresda ha preparato una collezione simile. I mezzi di riproduzione meccanica di cui oggi disponiamo offrono così il modo di comporre con poca spesa un materiale per lo studio e per l'insegnamento, che, sebbene non possa sostituire gli originali, tornerà però molto utile per più rispetti, e può dirsi anzi indispensabile per lo studio intimo della storia dell'incisione. È da sperare che, continuando i cambi fra le collezioni, e col concorso degli studiosi ed amatori, che ritraggono da simili collezioni il maggior vantaggio, si riuscirà a metter insieme una raccolta relativamente completa delle incisioni dei primi tempi dell'arte.

Mentre i Gabinetti di Berlino e di Dresda hanno istituite queste raccolte di riproduzioni indipendenti da quelle degli originali, nel Print Room del British Museum si è preferito un altro modo di utilizzare le riproduzioni per lo studio; si sono cioè inserite le riproduzioni nelle raccolte degli originali stessi, mettendo le riproduzioni al posto degli originali mancanti. Questo modo più scientifico e sistematico incontra però una difficoltà pratica, dovendosi conservare le riproduzioni collo stesso sistema costoso e accuratissimo adoperato per gli originali, mentre potrebbero altrimenti conservarsi in modo semplice ed economico.

P. K.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

L'Esposizione di Palermo — Esposizione al palazzo di Belle Arti in Roma — Riproduzione della Cappella Portinari nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano.

L'architetto Ernesto Basile, figlio e degno erede di Giovan Battista, autore del sontuoso teatro Massimo di Palermo, teatro tuttavia in costruzione, ideando l'edificio dell'attuale esposizione, volle che il padiglione delle Belle Arti avesse una fisonomia architettonica italiana, e intendiamo d'un'epoca in cui il carattere artistico italiano ebbe una pienissima espressione. Così, mentre il corpo principale dell'edificio è disegnato in quello stile siciliano che si formò quando la dominazione saracena soccombeva nell'isola sotto all'irrompere della normanna, il padiglione delle arti è in puro stile italiano del Rinascimento, come a significare che, nell'esposizione siciliana deve far mostra di sè l'arte italiana.

L'arte italiana, diciamolo senz'ambagi adulatrici, non ha degnamente corrisposto al geniale invito. Prima però di esaminarne quei campioni che, a parer nostro, meritano speciale attenzione, fermiamoci ad osservare ancora un poco l'esterno dell'edificio, per il quale il pubblico giudizio, non clemente verso il resto, è stato unanime nel compiacersi ammirando.

Lo stile architettonico che abbiamo chiamato siciliano, essendo una figliazione dell'arabo e del gotico-normanno, ha necessariamente un elemento pittorico. La decorazione delle architetture nordiche risulta, per noi meridionali, sovraccarica di elemento scultorio, appunto perchè vi è quasi, o del tutto, escluso il giuoco dei colori; quella araba, invece, vi attinge i suoi maggiori effetti. Ora, nello stile siciliano, quando sotto il dominio dei signori normanni lavoravano artefici saraceni, i due elementi si contemperano con felice fantasia. È questo un episodio della storia artistica che ha luogo, nei rispettivi caratteri, come in Sicilia così in Andalusia, per simili o paralleli eventi politici e sovrapposizioni e fusioni etnografiche. Il Basile ha dunque voluto cromatico, senza intempestive esagerazioni, il principal corpo dell'edificio, dal quale, per così dire, emerge il padiglione delle arti, tutto bianco, come un cigno di mezzo a uno stormo di fagiani e di pavoni.

*
* *

Abbiamo detto che, in genere, l'arte contemporanea italiana non ha degnamente corrisposto al geniale invito della città che gli Arabi chiamarono Felice, con quello stesso sentimento con cui, circa tre secoli dopo, i Mori di Granada sospirarono esulando dalla città dell'Alhambra. E veramente nell'esposizione di Palermo non troviamo lavori della maggior parte di quegli artisti che hanno ormai una fama indiscussa. Pure, è notevole che la deficienza sia minore per gli scultori anzichè per i pittori; ed è questo un fatto nuovo nel presente periodo dell'arte italiana.

Abbiamo invero all'esposizione, in primo luogo, il *Crocefisso* di Giulio Monteverde, riproduzione in bronzo dell'originale marmoreo esistente a Buenos-Ayres. Il Monteverde ha immaginato che il corpo di Gesù, tratto dal proprio peso, si stirasse nelle braccia, quasi squarciando le palme inchiodate, e gravasse sulle gambe, che si ripiegano alle ginocchia, non potendosi schiodare ai piedi. Per questo modo di concepire il Crocefisso, la figura ha un senso di sforzo e di slocamento nella parte superiore, mentre nella inferiore turge e si rattrappisce al tempo stesso. Per questo, quantunque tutto

il Cristo sia magistralmente modellato, assai più che negli arti ci pare ammirevole nel torace, dove nè lo stiramento, nè la gravezza tolgono nobiltà alla forma.

Nell'esposizione si vedono varie altre figure di Gesù morto. La prima è di Benedetto Civiletti, l'autore dei *Canaris all' impresa di Scio,* il quale ha rappresentato il santo cadavere steso supino a piè della croce. La seconda è del giovane scultore Mario Rutelli, come il Civiletti, palermitano; ed è un Crocefisso di proporzioni alquanto minori del vero. La terza è di Filippo Cifariello, pugliese, e questa è certamente una delle più ragguardevoli opere della mostra.

Il Cifariello rappresenta Gesù morto, supino sulla bara; Maria Maddalena, genuflessa, si piega, si abbandona sul santo corpo, in un pianto chiuso e disperato. La figura del Cristo è nobilissima; forse la testa, che non ha la meravigliosa modellatura del busto e delle estremità, vorrebbe un carattere meno rigido e più personale. Assai bello ci sembra il contrasto della sacra salma, diritta, inerte, con la figura della Maddalena piena di morbidezza, pur senza smanceria. La linea decorativa, anzi il gusto decorativo, parte per parte, dell'intero gruppo, rivela nel Cifariello non comuni attitudini, quasi quanto la finezza della fattura che palesa una valentia tecnica straordinaria in un così giovane artista.

Egli ha pure varii altri lavori di minore importanza e che noi già vedemmo nelle recenti esposizioni in Roma.

***

Di Benedetto Civiletti è pure il maggior gruppo dell' esposizione: *Dogali.* Lo scultore ha voluto esprimere il momento supremo del tragico episodio, rappresentando il centro dell' episodio stesso, in molte figure grandi al vero, figure di moribondi già prostrati e sanguinosi e di moribondi intatti ancora, ritti in piedi e con l'arma in pugno. Il soggetto è concepito piuttosto pittoricamente che in forma scultoria, e vogliam quasi dire che vi manca la bellezza, la semplicità della linea di composizione, così che i pregi del lavoro non risultano se non dall' osservazione di questo o quel personaggio considerato per sè e non qual parte d'un tutto armonico.

Un altro lavoro di gigantesche dimensioni è il busto di *Garibaldi,* gesso dello scultore acirealese Michele Laspina, modellato con cura singolarissima e veramente mirabile per chi considera la enormità del masso. Guardato a giusta distanza il lavoro non perde il suo valore, almeno non tanto quanto può parere a chi si ferma ad esaminarlo da vicino.

In opposizione a queste due vaste opere ricordiamo subito le statuette minute e squisite di Costantino Barbella: *La sposa, Onomastico,* terrecotte; *Su su!,* imitazione d'argento antico; *Canto d'amore, Credi a me, Idillio, Soli!, Partenza, Ritorno, Innamorato,* bronzi fusi a cera perduta, cesellati dall' artista medesimo; e finalmente il *Ragazzo che stappa una bottiglia,* unica figura affatto nuova, cioè per la prima volta esposta ora, piena di brio, degna di quella, alquanto simile nel soggetto, intitolata *Su su!* Il Barbella ha pure un busto di donna grande al vero, *Noli me tangere,* gesso di buona modellatura.

Due altri busti di donna, al vero o poco più, bellissimi, li ha Francesco Jerace, l'uno di bronzo, l'altro di marmo.

Fra i lavori di piccole dimensioni vanno pure rammentati quelli di Vincenzo Alfano, di Giuseppe Mangionello, un *Fauno* di Filippo Giulianotti e qualche altro. Ma le due opere che, col *Crocefisso* del Monteverde, col *Cristo e la Maddalena* del Cifariello, con le due teste dello Jerace, stanno in prima fila, sono il *Minatore,* di Ernesto Butti, semplice, forte, egregia statua di bronzo, e la *Vedova,* di Ernesto Bazzaro, gruppo di marmo pregevolissimo per sentimento e per modellatura franca, fin troppo, d'indole alquanto pittorica, di stile poco severo, ma personale ed efficace assai.

Notiamo infine il monumento di Domenico Pagano, intitolato *Il genio d'Archimede,* il *Catone morente* di Francesco Fasce, e varii lavori di Mario Rutelli che mostra, fra altri pregi, molta facilità, ed al quale raccomanderemmo maggior castigatezza.

***

Nella pittura trionfa il paesaggio, e questo non è un fatto nuovo; anzi lo si è potuto osservare in quasi tutte le recenti esposizioni artistiche. Per non dilungarci soverchiamente citeremo una *Marina,* gentilissima, di Ugo Balbi, nella maniera del Ciardi; un *Paesaggio sull'Apennino,* di Ettore Cumbo, dal carattere grandioso; due miti scene pastorali, di S. Bruzzi; un *Paesaggio,* di Adolfo Tom-

masi; uno di E. Monteforte; un *Bosco,* di Raffaello Faccioli, tutto verde, freddino, debole, fine e ben tagliato; una *Fiera di buoi,* di Nicola Cannicci; e finalmente ventiquattro pastelli di Giuseppe Casciaro.

Questi ultimi sono studi deliziosi, visioni campestri e cittadine d'una delicatezza affatto particolare. L'autore mostra una rara attitudine nel trattare il pastello; ma la qualità tecnica ci parrebbe povera cosa, ove non vi fosse congiunta la non forzata originalità del sentire e del rendere.

Francesco Lojacono ha tre tele: *Autunno, Estate, Dall'Ospizio marino palermitano,* nelle quali si vedono i soliti pregi e i soliti difetti degli altri paesaggi che lo stesso pittore ha esposti nelle mostre precedenti. E cioè, v'è brio, anzi bagliore di tavolozza, molta cura, molto effetto e non poca sapienza; ma insieme v'è monotonia, qualcosa di liscio, di mantecato che desta l'idea della pittura su majolica. Il Lojacono sa infondere come pochi altri la luce nelle sue tele; ma ottiene quest'intento con mezzi che ormai egli stesso ci ha fatto venire alquanto a noja.

⁂

Fra i quadri di soggetto dobbiamo ricordare per primi la *Madonna tra San Francesco e San Bonaventura,* di Luigi Serra, bolognese, e *Luigia Sanfelice in carcere,* di Gioacchino Toma, napolitano, poichè gli autori son morti entrambi da qualche anno, lasciando di sè grave rimpianto ai cultori dell'arte italiana. Il lavoro del Serra non è del tutto finito: il disegno è duro e secco in alcune parti, specialmente nella figura di San Bonaventura; il colore è generalmente fiacco. Pure il quadro merita lode per la venustà quasi arcaica della composizione e per il sentimento religioso che l'artista vi ha saputo esprimere con non comune elevatezza.

La tela del Toma è di effetto umile, di fattura umilissima. A un visitatore frettoloso può parere dipinta da un fanciullo. Chi osserva attentamente vi scorge una sincerità, una finezza di sentimento che rapiscono. Molti quadri di questa esposizione, anche mediocri, sono meglio dipinti, non v'ha dubbio; ma nessuno forse esprime altrettanto e con sì cara semplicità.

⁂

Abbiam detto che la parte scultoria in questa esposizione è relativamente superiore alla pittorica; ma dobbiamo aggiungere che la seconda almeno non ha un difetto specialissimo della prima, e cioè la declamatoria e spasmodica tragicità dei soggetti. I visitatori infatti, entrando nella sezione della scultura, non possono esimersi da un certo senso di sbigottimento al vedere tanti morti, tanti feriti e tanti personaggi che urlano o si contorcono. È inutile fare osservare quanto ciò riesca pernicioso all'arte. Basta considerare l'indole fondamentale della scultura, arte in cui la forma ha la sua massima espressione nella proporzione armonica esistente tra la forma istessa e il concetto o il sentimento; e non v'è bisogno di ricordar qui gli esempi dei Greci, maestri insuperati e insuperabili nella plastica, pur troppo svisati, anzi diremo calunniati nelle adulatrici interpretazioni accademiche.

⁂

Nella sezione della pittura i soggetti più patetici, pur non smaniosi come quelli a cui abbiamo accennato per la scultura, sono il *Lacrimae rerum,* di Natale Attanasio, e *Le catacombe dei cappuccini,* di Michele Cortegiani. Sul lavoro dell'Attanasio, catanese, non è qui il luogo d'insistere, perchè esso è stato già esposto in Roma. Il quadro del Cortegiani, palermitano, ci pare tra i più ragguardevoli della mostra, perchè trattato con serietà e modestia. Una donna, figura grande al vero, sta genuflessa nella strana catacomba tutta orridamente tappezzata di scheletri. L'atteggiamento della dolorosa ci ricorda quello di un'altra supplicante, d'un'altra derelitta prostrata innanzi a un segno della religione, la donna del bellissimo quadro di Luigi Nono, *Refugium peccatorum.* Il Cortegiani, che inizia la sua carriera artistica con questa sobria e buona tela, dà molta speranza di sè.

L'Attanasio ha pure un quadretto che già conoscevamo: *Bernardo Palissy,* dipinto assai bene, di gran lunga superiore al *Lacrimae rerum* ed all'altra sua tela, qui pure esposta: *Cucine economiche.*

Anche Paolo Vetri, di Castrogiovanni, pittore delicato e pensoso, ha un lavoro che appartiene alla categoria melanconica: *Il mistero di Nannina;* lo avevamo già veduto alcuni anni sono alla Promotrice di Napoli.

Per non rendere soverchiamente prolissa questa rassegna, nella quale piuttosto che critica delle

singole opere meglio notevoli, si è voluto dare un criterio d'insieme dell'esposizione palermitana, ora che abbiamo accennato alla parte esuberante che vi ha il paesaggio, ed abbiamo sceverato dalla baraonda alcuni lavori di merito meno discutibile, ci limiteremo a parlare d'un altro quadro, e basta. È opera di Angelo Dall'Oca Bianca, veronese, e s'intitola: *La prima messa*. Albeggia. Per una strada di borgo, quasi campestre, alcuni devoti si avviano frettolosi alla chiesa: una vecchia e una giovane, popolane; un po' più indietro, una signora; più indietro, un vecchio. Vanno tutti con ciera tra infreddolita e raccolta. Uno spazzino, sul davanti della scena, sola figura che non s'incammini da sinistra a destra, accende la pipa con una sua certa incuria che contrasta bizzarramente con la premura devota degli altri personaggi.

Buon colore, soffuso del grigio dell'alba invernale; composizione abbastanza caratteristica. Il quadro esprime quel che l'artista ha pensato e sentito; e ciò non è poco, se si osserva che, per lo più, non solo i pittori i quali han mandato lavori a questa esposizione non riescono ad esprimere il loro concetto e il sentimento loro, ma mostrano anzi a chiare note di non aver avuto nemmeno un concetto o un sentimento da esprimere.

Il giudizio può parere aspro; pur troppo siamo convinti che non è neanche severo.

***

Delle tre esposizioni annuali di Roma, la prima, *In arte libertas,* si è chiusa verso la fine di febbraio; le altre due, cioè quella degli *Acquerellisti* e quella degli *Amatori e Cultori,* si sono aperte una settimana dopo, entrambe nello stesso giorno.

Nell'esposizione *In arte libertas* non v'era quasi scultura: il Kopf vi aveva mandato qualche medaglione e un busto, buon ritratto del barone Hueffer; non altro. Nella mostra degli *Amatori e Cultori,* invece, la sezione della plastica occupa due sale, e, almeno come numero dei lavori, in molta parte minuti, può dirsi, relativamente, abbondante. Ci piace pure notare come in tutte e due le esposizioni emerga un medesimo artista, un giovane pittore di cui più volte l'*Archivio* ha parlato: Giulio Aristide Sartorio. Egli non produce ancora il vero quadro, la vera opera definitiva, ma nei frammenti che da un paio d'anni espone con progresso non mai smentito, particolarmente negli studi di paesaggio, ha raggiunto una delicatezza straordinaria. Nell'*In arte libertas* furono ammirati, tra altri suoi lavori, un pastello intitolato *Lettura,* evanescente, anche un po' troppo, ma delizioso, e una tela dov'era dipinto, con mirabile freschezza, un bellissimo gruppo di fiori. Nella mostra degli *Amatori e Cultori* ha due paesaggi, a olio, *Il Tevere, L'Aniene,* che segnano ancora un passo avanti. Pure a gli *Acquerellisti* il Sartorio, fecondo, instancabile pittore, ha dato alcuni pregevoli studi.

Un altro artista che in queste esposizioni si è meritata una lode speciale è Scipione Vannutelli. La sua fattura è spesso nel colore di effetto alquanto ingrato, ma sempre sincera, coscienziosa. Notevole è in lui la giustezza del sentimento espresso in ciascuna figura, sì che ne' suoi quadri non vediamo mai il modello, ma l'attore, anzi il personaggio vero della scena, sempre assai semplice, ch'egli ha ideata.

Due ottimi paesaggi ha esposto Edoardo Gioja nell'*In arte libertas,* e due altri a gli *Acquerellisti* Filiberto Petiti.

Fra i pittori che hanno dato saggi più o meno lodevoli in una o in più d'una di queste tre esposizioni ricordiamo Onorato Carlandi, Enrico Coleman, Raimondo Pontecorvo, Pompeo Mariani, Carlo Ferrari. Quest'ultimo è ora alla sua prima vera prova artistica, che è felice e non comune promessa.

***

Nello scorso gennaio fu spedito da Roma a Londra, per il Kensigton Museum, una riproduzione alla decima parte del vero del tempietto dedicato a S. Pietro Martire, detto Cappella dei Portinari, insigne opera del xv secolo, che trovasi aggregata alla basilica di Sant'Eustorgio in Milano. La costruzione e la modellatura finissima di questo lavoro è dello scultore Adolfo Consolani; la decorazione pittorica, la quale riproduce con meravigliosa esattezza gli affreschi originali, è del pittore Giuseppe Gnoli.

Una seconda copia dello stesso modello sarà eseguita per commissione d'un museo americano.

L'*Archivio* tratterà distesamente della Cappella Portinari in un prossimo numero.

U. F.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA, 1892 - Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



IL PERGAMO DI GIOVANNI PISANO

NEL DUOMO DI PISA



PER quanto poco si appassioni il pubblico alle cose dell'arte, non v'era alcuno che non deplorasse sinceramente lo stato d'abbandonò in cui per tanto tempo furon lasciati in Pisa gli avanzi del pergamo attribuito a Giovanni Pisano.

Sparsi i vari pezzi principali nel Camposanto, nel Duomo e qualchedun'altro, di minore importanza, in luogo privato, non doveva parer tanto difficile lavoro rintracciarli e raccoglierli tutti, anche se non si fosse voluto rimettere il pulpito al suo primitivo stato e al posto d'origine. Ma poichè all'artista Fontana piacque studiare una ricomposizione del monumento, che parve allora raggiungere il duplice scopo di darci l'opera completa come si crede essa fosse, e di rendere nelle parti mancanti, da lui inventate, una esatta e mirabile imitazione della maniera di Giovanni, si volle da tutti secondo questo progetto ricostruito, e il Municipio Pisano, dopo aver letto e approvato un rapporto al progetto stesso favorevole, accogliendo la proposta e incaricando lo scultore Sarrocchi di presentare il preventivo della spesa, ne deliberò senz'altro la *ricomposizione nel Duomo.*

Perchè no? Qualunque ricomposizione sarà in fondo sempre preferibile al sistema tenuto sin qui di serbare gli sparsi avanzi fra i magazzini dell'Opera e le soffitte del Duomo. Ma giacchè s'ha a ricomporre, studiamo piuttosto che vera ricomposizione sia, e non si tratti invece di un più o meno indovinato accozzo dei pezzi vecchi coi nuovi, e che i nuovi, quelli più strettamente necessari, rispondano più che sia possibile all'insieme e al carattere dell'opera.

Ora, siccome la soluzione si affretta, per avere lo scultore Sarrocchi terminati i pezzi mancanti, secondo appunto quel progetto Fontana, e si affretta, disgraziatamente, non secondo i desiderî degli studiosi e degli artisti, così ho voluto fare della importante quistione nuovo argomento di studio affinchè, possibilmente, venga risolta nel modo più rispondente alle esigenze che l'arte e la critica impongono. E perchè in questo studio abbia posto tutto quanto al nostro soggetto si riferisce, non sarà male fare avanti un po' di storia del monumento, dalla primitiva e originaria costruzione al disfacimento avvenuto dopo l'incendio; dal riadattamento delle sue varie parti fino alla nuova ricomposizione che gli si vorrebbe fare avere.

I.

Prima del 500 nessuna descrizione dei monumenti pisani è facile trovare nelle antiche cronache pubblicate o nei manoscritti che si conservano nelle biblioteche e negli archivi. Gli scrittori che ne parlano si limitano a darci le misure delle quattro principali fabbriche (Duomo,

Battistero, Camposanto e Campanile) e se qualcuno si prova a descrivercele, lo fa così incompletamente da non recar gran lume a chi sia desideroso di aver notizie maggiori.

Il Sardo nella sua storia pisana (Cod. 491, classe 25, biblioteca Naz. Firenze, anno 1422), ha nelle ultime pagine una descrizione abbastanza ampia, sempre relativamente s'intende, della nostra chiesa maggiore: dopo averne descritto l'esterno prosegue DALLA PARTE DENTRO DELLA CHIESA che si ha, scrive, « I CINQUA NAVI et posansi insu settantadue colonne grandissimi.... Et da la lunghezza dentro della porta di mezzo insino all'altare maggior è tucta passi (146) e de larga passi (53) della navi, et sì vi sono (40) altara che della (40) ve n'à tre principali. In una sia l'altare maggiore cosa magna, l'altare della nunciata et di dallato destro, dall'altro sia l'altare della incoronata e de dallato sinistro et il piano di detta chiesa sono marmi grandissimi insino al coro, d'innanzi al choro sia uno chompasso quadro chon certi compassi di pietre fini di più colori meravigliosi. Et di poi si vede uno choro dove stanno i chalonaci et preti et altri cherici che è tutto di marmo intagliato e giù nel piano sia tutto di chompassi di porfido et pietre fini insino all'altare maggiore e chosì tutto il piano intorno all'altare tre nobili cose. Et dallato al choro si vede uno perbio d'intaglio tutto di marmi finissimi ed istoriato tucto ed è in su undici cholonne di pietre fini e di più meraviglioso si ritrovi per tutto lo mondo ».

Non è molto, ma è pur sempre qualche cosa; e al caso nostro poi serve abbastanza: è la prima descrizione un po' estesa che si trovi del pulpito in questione, perchè altri si limitano ad accennare che in Duomo erano due pergami da predicare, *uno istoriato l'altro no.*

In un'altra storia di Pisa, che dal suo principio va sino all'anno 1422, forse del Sardo, sebbene un po' diversa da quella al Sardo stesso attribuita (Cod. 492, classe 25, biblioteca Naz.), la descrizione del pergamo è un po' più chiara e precisa: « *et dallato all'entrata del coro vi è un pulbito grande d'intaglio tutto di marmi fini, e istoriato tutto e insu undici colonne di pietre fine; evvi certi marzocchi di intaglio di marmo che reggono insu le rene parte di dette colonne, et più meraviglioso si trovi per tutto il mondo* ».

Il Vasari è il primo che ci descriva il monumento con precisione maggiore e ce lo dice di Giovanni Pisano. « Nello di Gio. Falcone (scrive nella Vita di Nicola e Gio. Pisano) gli diede a fare il pergamo grande del Duomo che è a man ritta andando verso l'altar maggiore appiccato al coro; al quale dato principio e a molte figure tonde alte braccia tre che a quello avevano a servire a poco a poco lo condusse a quella forma che oggi si vede posato parte sopra le dette figure, parte sopra alcune colonne sostenute da leoni e nelle sponde fece alcune storie della vita di Gesù Cristo....»

Fu finita quest'opera l'anno 1320, come appare in certi versi che sono attorno al detto pergamo che dicono così:

Laudo deum verum, per quem sunt optima rerum,
Qui dedit has puras homini formare figuras;
Hoc opus his annis Domini *sculpsere* Johannis
Arte manus sole quondam, natique Nicole,
Cursis undenis tercentum, milleque plenis.

con altri 13 versi i quali non si scrivono per meno esser noiosi a chi legge e perchè questi bastano non solo a far fede che il detto pergamo è di mano di Giovanni, ma che gli uomini di que' tempi erano in tutte le cose così fatti.

II.

E che Giovanni Pisano lavorasse a un pulpito grande per il Duomo apparisce anche dai registri di entrata e uscita dell'Opera. Si sollevò, è vero, una polemica quando fu scoperta una lapide, esistente nell'ultimo pilastro della facciata della chiesa, dal lato che guarda il Camposanto e che dice:

+ SEPVLTVRA GVILIELMI
MAGISTRI QVI FECIT PERGVM SANCTE
MARIE ⁝

perchè avrebbero alcuni voluto che questo Guglielmo avesse aiutato Giovanni Pisano nell'opera del pergamo e che anzi del pergamo stesso fosse stato addirittura l'architetto. Ma per essere i caratteri di questa iscrizione più antichi si arguisce invece possa esser questo maestro Guglielmo autore di un pulpito che era in Duomo avanti che Borgundio Tadi facesse fare *lo perbio nuovo che cominciosi corente ani domini MCCCII fu finito in ani domini corente MCCCXI del mese di dicienbre,* come si legge nella iscrizione di un pilastro della chiesa e precisamente nel terzo dal lato dell'ospedale. Se Borgundio Tadi fece fare lo *perbio nuovo* vuol dire che in Duomo uno già ne esisteva, e non è infatti presumibile che una chiesa di tanta importanza mancasse di un pulpito. E autore di questo sarebbe stato quel medesimo Guglielmo che il Vasari nomina nella vita d'Arnolfo e crede tedesco di nazione, ma che invece è da reputare italiano e probabilmente pisano. Ed a costui (scrive il chiarissimo Milanesi) che deve essere stato il compagno di Bonanno nella costruzione del campanile della Primaziale di Pisa nel 1177, è certo per me si riferisca la iscrizione sepolcrale scolpita nel zoccolo dell'ultimo pilastro, a destra della facciata della chiesa, scoperta nel 1865, dalla quale si rileva che egli fu l'autore dell'antico pergamo fatto circa 130 anni innanzi a quello che nel 1302 scolpì Giovanni Pisano. [1]

III.

Nell'archivio di Stato dunque ove quei registri di entrata e uscita si conservano, in quelli appunto dell'anno 1303, a tempo di Borgundio Tadi, operaio, si legge a carte 100 che « maestro Giovanni di maestro Nicola capo dei maestri dell'Opera della maggior Chiesa pisana Santa Maria, andò a Carrara per la detta opera per fare lapidi di marmo le quali occorrevano per il pulpito nuovo da farsi nella chiesa maggiore; e per la cavatura delle dette lapidi per il suddetto perbio e per i lavori fatti dal detto maestro Giovanni in dette lapidi e per portature di dette lapidi dalla cava fino al mare, e per spese a detto maestro Giovanni fatte per sè, ecc., ecc., l'operaio sottoscritto Borgundio pagò lire 185 e soldi 13 di denari pisani ». [2]

E in questo registro e nei seguenti settimanalmente s'incontrano partite a uscita varianti dai soldi otto e denari tre ai soldi dieci, intestate a *magister Johannes cap. magistrorum* insieme con molte altre a favore di *Andreuccius famulus magistri Johannis* e *Bernardus magistri Johannis.*[3]

Nè basta: nella filza 9 a carte 99 t., si trova una partita a ùscita, *pro pretio limarum et ferri,* e a carte 101 t. l'altra: « *Ciolus senensis pro pietro unius coni de cerrio ad faciendum corrigias trapanis qui operantur ad laborerium perbii et pro pretio ipsorum trapanorum et eorum fornimentorum lire 3* ».

Ma premendo che il pulpito fosse condotto a compimento, nel 7 aprile del 1306, stile pisano, fu aggiunto al libro I del Breve del comune una rubrica col titolo: *De manutenendo magistrum Johannem capo magistrum opere Sante Marie maioris ecclesiae,* per il quale il potestà e gli an-

[1] Il *Buonarroti,* vol. XIV, quaderno V, marzo 1880.

[2] « Magister Johannes magistri Nicole caput magistrorum opere Sancte Marie pisane maioris ecclesie, qui ivit Carraram pro dicta opera pro faciendo fieri lapides de marmore quas fieri oportuit pro pervio noviter faciendo in maiori ecclesia, pro cavatura dictorum lapidum ad opus dicti pervii et pro operibus factis a dicto magistro Johanne in dictis lapidibus, et pro tragitura dictorum lapidum a petraria usque ad mare, et pro expensis a dicto magistro Johanne factis in se et pro dicto laborerio occasione dicti laborerii et pro diebus quibus stetit in dicto laborerio, interrogatus a suprascripto domino Burgundio operario operariatus nomine pro dicta opera fuit confesus se habuisse a suprascripto domino operaio libras CLXXXV et soldos XIII denariorum pisanorum ».

[3] Il Ciampi (Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese, ecc., ecc.) scrive che Giovanni ebbe un figlio di nome Bernardo e che in assenza del padre lavorava in qualità di capomaestro muratore, e crede Andreuccius pisanus, diminutivo di Andrea pisano, scolare di Giovanni, che allora, ne' primi anni, era tenuto dal maestro con cura speciale, avendoselo eletto per suo giovine, o, come dicesi, garzoncello. Ma il *pisanus* ch'egli ha letto dopo il nome io non l'ho trovato nelle varie partite che ho copiate dai libri di entrata e uscita dell'Opera del Duomo.

ziani promettevano di mantenere maestro Giovanni a capo maestro dell'Opera del duomo tenendogli fermi i patti convenuti e se alcuna discordia nascesse tra lui e l'operaio in tal caso eleggessero *unum bonum et legalem virum, qui loco illius operarii qui discordaret cum dicto magistro Johanne, faciat perfici illud opus super quo discordarent; et specialiter de pervio quod de novo constituitur in maiori ecclesia; vel alio modo providendo prout anthianis et sapientibus viris videbitur, satisfaciendo supra scripto magistro Johanni ad hoc ut dictum opus pervii perficiatur.* [1]

E poichè questa rubrica aggiunta al Breve del comune sembra accennare a discordia che fosse insorta tra Giovanni e l'operaio del Duomo, nel tempo in cui quegli lavorava al pulpito, gioverà qui notare come infatti nell'aprile dell'anno 1305 (stile pisano) pendesse una causa fra loro, e nei registri di entrata e uscita dell'anno 1305 c. 107 t. si trova la partita: « Pardus de Morrona: pro facitura certe cause quam habet cum magistro Johanne soldos 5 ».

La qual causa ebbe forse origine da ciò: che il nostro capomaestro dell'Opera cui dovevano esser pagati per suo salario 10 soldi al giorno, ebbe invece dall'operaio per il corso di 105 giorni soldi 8 e 3 denari soltanto. Che se tale si fu la cagione del litigio, questo ebbe termine favorevole per Giovanni, al quale ai 7 luglio 1307 l'operaio fece pagamento di 9 lire e 11 soldi di denari pisani che indebitamente gli aveva ritenuto. [2] « Magister Johannes caput magistrorum suprascripte opere coram me etc., habuit et recepit a suprascripto domino Operario, dante suprascripto modo, pro diebus centum novem retentis suprascripto magistro Johanni a suprascripto domino operario, quibus habere debebat soldos X et ipse habuit soldos VIII et denaros III tantum pro qualibet die, libras VIIII, soldos XI denariorum pisanorum, de quibus etc. etc. Actum Pisis in claustro domus suprascripte opere, presentibus Cione condam Adveduti et Masino converso opere, testibus ad hec rogatis. Nonis julii ».

IV.

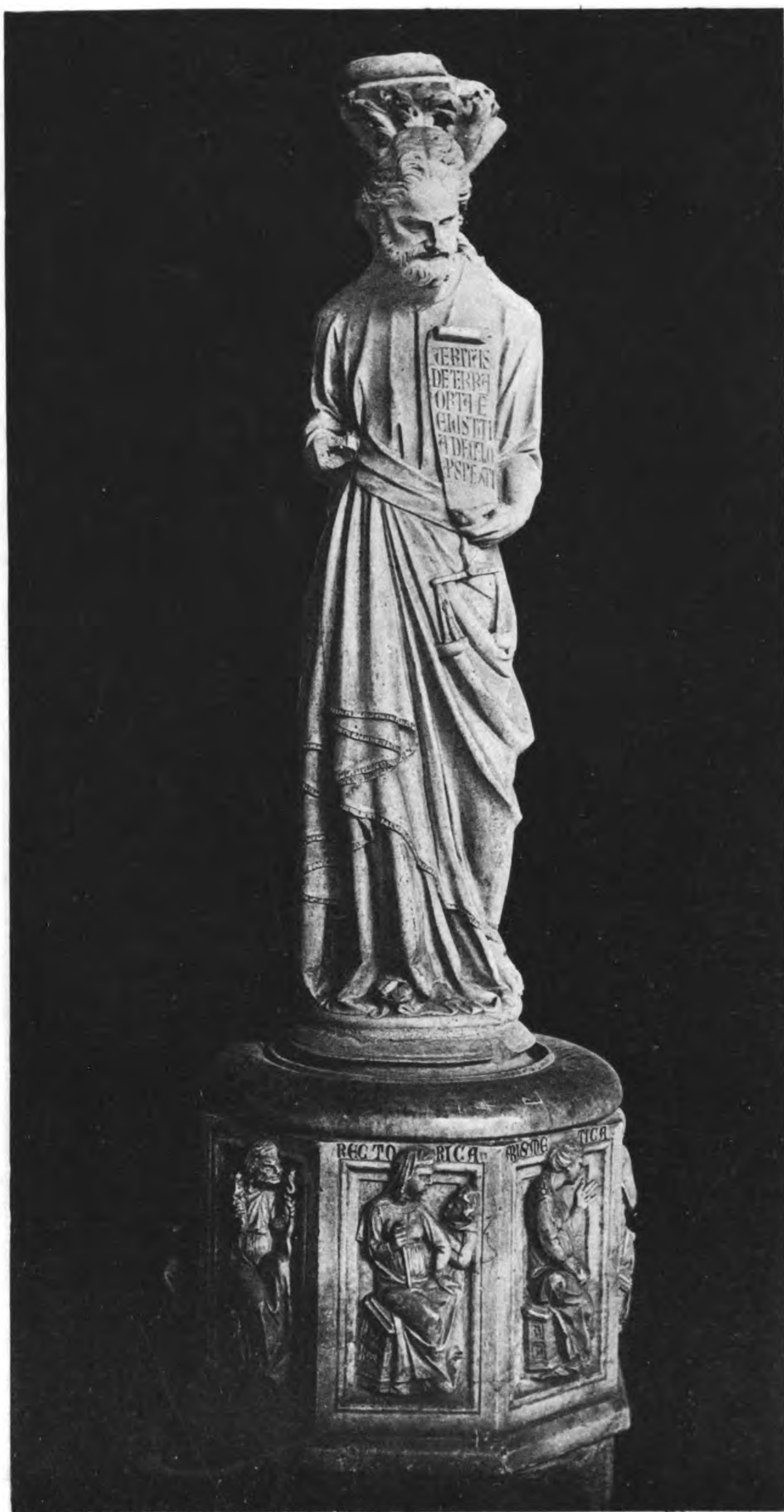
Il pulpito dunque, cominciato nel 1302, fu finito da Giovanni Pisano nel 1311 secondo l'iscrizione del pilastro del Duomo, nel 1320 secondo il Vasari. Il quale, scrive il Morrona, che ha potuto vedere gli avanzi del pergamo disfatto, è stato tratto in errore leggendo *ventenis* dove era scritto invece *undenis*. La sua configurazione più chiaramente ci apparisce dalla descrizione che ce ne ha lasciata il Roncioni nelle sue storie pisane nel libro III a pag. 100. [3]

« Questo pergamo, scrive lo storico pisano, è tenuto, per le molte figure che vi sono, oltre« modo bellissimo: ed è sostentato primieramente da una statua di marmo che rappresenta la « figura di Cristo benedetto che ha sotto i piedi i 4 Evangelisti; e da un'altra che dimostra la « forma di S. Michele Arcangelo: da due gran leoni che sopra il dorso hanno due colonne, una « di broccatello e l'altra di porfido: e dipoi, da due statue profane, che la prima dimostra un Ercole « con la pelle del leone nemeo addosso (ed è talmente tenuto per cosa rara che dà gran diletto ai « riguardanti: ed hassi per fama passata e divulgata d'età in età che questa figura fosse, con molte « altre spoglie, portata l'anno MXXX di Cartagine) e la seconda una Pisa; la quale così fu, come « ella sta, dai nostri antichi formata. Ma perchè chi la riguarda possa il tutto comprendere (sebbene « io mi allontano troppo dalla descrizione incominciata); le voglio circonscrivere parendomi in un certo « modo questo luogo molto a proposito. Si finge adunque Pisa una donna scalza con una veste « rossa e lunga fino ai piedi, con un manto azzurro, con corona d'oro in testa, con due aquile « alate ai piedi della sua base; qual donna è retta da quattro statue che mettono dette aquile « nel mezzo. La prima è la Prudenza, la seconda la Temperanza, la terza la Fortezza e la quarta « la Giustizia; ed è cinta da un cordone che le pende fino ai piedi, dentrovi sette nodi. Ha dall'orec« chio destro un'aquila che le favella nell'orecchio e sopra delle sue spalle un'altra aquila che si « regge sopra di lei con ali aperte. Ha due putti ai quali dà il latte e con una mano tiene un leone

[1] Bonaini, *Stat. Ined. di Pisa,* 1, 48.

[2] Tanfani, *Rapporto al Consiglio comunale sulla ricomposizione del pulpito di Gio. Pisano,* p. 13, 14.

[3] *Arch. stor. Ital.,* Firenze, Viesseux, 1844.



CRISTO O IL SALMISTA O ALTRO SIMULACRO ALLEGORICO.

Nella cartella posata sul petto è scolpita la leggenda: *Veritas de terra orta ést et justitia de coelo prospexit.* Nella base sono rappresentati i simboli di sette scienze (Grammatica, Dialettica, Retorica, Aritmetica, Musica, Geometria, Astronomia) e della Filosofia. Nel pulpito però questa base sorreggeva il gruppo centrale delle tre Grazie.

« per una gamba. Ora tutte queste cose hanno grandissimo significato: e siccome io ho sentito dire « da molti vecchi che mi dicevano averlo saputo dai padri loro, e quelli da altri loro antichi e « così in infinito, così narrerò queste significazioni non vi aggiungendo nulla del mio. Principal- « mente, i due putti allattati da lei, denotano la fertilità grande del suo territorio il quale è ba- « stante a nutrire i figliuoli suoi e gli altri ancora; e perciò dà il latte a tutti e due. L'aquile « che la sostengono (o in certo modo pare che ella si sostenti sopra di esse) dimostrano che Pisa « ha per suo fondamento principale l'Impero Romano: le quattro statue, che si governa con pru- « denza, con temperanza, con fortezza e somma giustizia: scalza, che ella è umilissima: la veste « rossa, vera figliuolá imperiale: il manto azzurro significa esser tutto celeste e sotto la protezione « di Maria Vergine: quelli sette nodi, che ella era signora di sette isole principali, cioè: Sardegna, « Corsica, l'Elba, Pianosa, Giglio, Capraia e Gorgona.

« L'aquila che le favella nell'orecchio destro denota come gl' imperatori romani in tutte le « loro occasioni seco si consigliavano: quella sopra le spalle ad ali aperte, come Pisa era tutrice « e difenditrice del grande impero romano: e finalmente il leone che ha per un piede, la città di « Firenze. E questa è la sua vera dichiarazione. Nel mezzo a questo pulpito vi era una statua « con tre volti: che sono le tre Grazie: cioè Fede, Speranza e Carità; dalle quali è retto detto « edificio nel mezzo suo. Ai piedi della base di questa statua sono scolpite intorno le sette arti « liberali con bellissimo artificio e somma vaghezza di coloro che la risguardano. Fu fatta questa « meravigliosa opera da Giovanni, di Nicola Pisano, scultore famosissimo di quei tempi, essendo « Podestà di Pisa Federico Conte di Montefeltro ed operaio di Santa Chiesa Nello Falcone pisano ».

E affinchè la descrizione del monumento riesca sempre più completa, sarà bene aggiungere che i lati superiori del pergamo, divisi in sette specchi intagliati a bassorilievo, rappresentavano varie storie della vita di Cristo. Nel primo la nascita di Gesù: raffigurandosi da una parte la Madonna sdraiata sotto una specie di tenda e circondata dagli angeli, avente a lato, nella culla, il Bambino che par si riscaldi all'alito dell'asino e del bue che gli stan sopra con la testa; dall'altra l'angelo che annunzia la nascita del Redentore ai pastori; in basso a sinistra una donna che tiene in grembo il Bambino mentre un'ancella getta acqua in un bacile che è in terra.

Nel secondo i Re Magi a cavallo, portanti oro, gemme e mirra; accanto, gli stessi prostrati dinanzi al divino Fanciullo a cui uno bacia il piede; in basso, da un lato, i cammelli carichi di doni, e dall'altro, in un angolo, i tre Re dormienti svegliati dall'angelo.

Nel terzo bassorilievo, che ha per sfondo un tempio semicircolare di gotica architettura, è raffigurato da un lato San Giuseppe che presenta Cristo al tempio, dall'altro Erode che ne medita la morte; in basso l'apparizione dell'angelo a Giuseppe e la fuga in Egitto.

Nel quarto il re Erode seduto in trono e circondato dai suoi consiglieri ordina la strage degli innocenti, e sotto si svolge il soggetto con molta abbondanza di figure e molto movimento di soldati che uccidono fanciulli, strappandoli dalle mani delle madri piangenti, e madri disperate che si tappano gli occhi per non assistere a tanto orribile strazio, e donne che imprecano al re.

Nel quinto Cristo è tradito da Giuda, Cristo legato e seduto in mezzo ai giudici, in basso, dal lato a destra, Cristo legato alla colonna fra due uomini che hanno in mano lo staffile.

Il sesto bassorilievo è tutto dedicato alla Crocifissione. Cristo sta in mezzo ai ladroni e circondato da soldati a piedi e a cavallo, mentre da una parte Maria svenuta vien sorretta dalle donne.

Il settimo rappresenta il passaggio delle anime purganti alla gloria degli eletti.

E il pergamo sarebbe così arrivato sino a noi, se nella notte del 24 ottobre del 1596 non fosse scoppiato quel terribile incendio che distrusse mezzo il Duomo e che è narrato in un manoscritto, tuttora inedito, esistente nella Bibliotoca Nazionale di Firenze in un Codice del secolo XVI.

Tale descrizione potrebbe anche parere fuor di proposito qui, ma mi è sembrato opportuno di trascriverla completamente per le curiose notizie artistiche che essa contiene, le quali non riusciranno del tutto prive di interesse per gli studiosi.[1]

[1] Il Codice aut. del secolo XVI contiene: « Diarioo Cronica di Firenze dal principio della Città sino alla morte ed esequie del granduca Francesco I »; dopo, lasciate alcune carte in bianco, seguita con la



SAN MICHELE ARCANGELO.

Rappresentazione allegorica della forza cristiana.

V.

« A dì 24 d'ottobre 1595 in martedì, la notte seguente fu il memorabile incendio dell'antichissimo e venerabil Duomo della Città di Pisa, il quale incendio procedette dalla infrascritta cagione: Dicesi che un maestro Giovandomenico da Milano,[1] capomaestro hordinario di detta Chiesa, inavvertentemente ne fu autore, rassettando egli il tetto della chiesa, che tutto era coperto di piombo, sì come spesso si usava di rassettarlo per essere le lame di quello continuamente logorate dal tempo et dalla pioggia, onde spesso appariva qualche poco di rottura da riturare, acciochè l'acqua piovana passando drento per que' buchi, non infradiciassi le travi e palchi. Ma prima che io descriva il principio et progresso di così horribile incendio, non sarà fuori di proposito brevemente descrivere quale era il sito et la forma di detta Chiesa avanti che ella fussi preda del fuoco, acciò che quelli che non la veddono, intendino qual fu la pietà e la magnificenza delli antichi Pisani che quel tempio così ampiamente fondorno. Era per tanto la detta chiesa murata di pietre quadre, et dalla parte di fuori tutta d'ogni intorno incrostata di marmi più tosto pallidi che bianchi et fatta con architettura magnifica e alla grande secondo però l'antico uso di que' tempi nei quali fu fondata. Imperocchè ella fu fondata l'anno di nostra salute Millenove[2] sedendo sommo Pontefice Sergio di tal nome quarto di Nazione Romano e sotto l'imperio d'Arrigo di questo nome secondo Imperator Germano. Nel qual tempo la potenza de' Pisani continuamente saliva mirabilmente avanzandosi più l'un dì che l'altro, nelli acquisti e nelle forze et andò così tutta via innanzi agumentandosi con' meravigliosi progressi per insino alli anni di Cristo 1284, nel qual tempo essi hebbono da' Genovesi quella memorabile sconfitta alla Meloria per la quale le forze loro restorno talmente abbattute che mai poi ritornorono nella grandezza e potenza di prima. Essendo adunque e Pisani nel sopradetto tempo del millenove in grande stato come è detto principiarono la detta chiesa nobilmente e con grand'animo conciosiache non solamente mostrorono magnificenzia nella grandezza dell'edifizio, ma ancora una gran confidenza nell'agumento dello stato loro poichè non

descrizione delle feste fatte per la venuta di madama Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana: dipoi ripiglia il diario, interrotto dalla narrativa dall'incendio del duomo di Pisa, e lo continua fino alla descrizione delle esequie fatte in Firenze a Filippo II Re di Spagna il 12 novembre 1594.

[1] Il Roncioni, il Da Morrona e altri hanno invece Maestro Domenico da Lugano ma questa volta ha ragione il nostro Anonimo narratore: in una lettera del chiarissimo Gio. Battista Capponi, commissario di Pisa l'anno 1595, al Ser.^{mo} Granduca di Toscana: « dell'incendio seguito nella chiesa del Duomo di Pisa », egli scrive: « .... Sentimo che m° Dom° di Piero Milanese era capomaestro dell'opra, si chome se al Bargello, se bene senza ordine del operaio che li mettessi le mani adosso chome ancora ai suoi compagni, et per errore et in suo cambio catturò m° Jacopo di Piero milanese al quale si è fatto l'inclusa esamine e come in cambio si è fatto relassare, e q° m° Dom° il Bargello referisce trovare la casa chiusa e non lo trovare et in ultimo si è messo guardie alle porte et si è fatto aprire le porte e si farà diligentia di haverlo che se l'operaio ce n'havesse dato nota a q^a hora haremo creduto havere nelle mani e per non tenere tanto populo a disagio si sono fatte aprire le porte e massime perche l'operaio disse che non li mancava nulla et tutto havere reposto ». (Arch. di Stato di Firenze, Cart. Un. di Ferdinando I, filza 861, p. 780 e seg.).

E nella filza 862 a p. 228 nella lettera di giustificazione dell'operaio del Duomo di Pisa si legge:

« .... Hora quanto alla prima oppositione (è che non dovevo proporre al lavoro del tetto del Duomo un giovane, come dice esser m^{ro} Giov. Dom° che non arriva ancora all'età di 30 anni) dico che quando entrai operaio trovai che il mio antecessore faceva esercitare quella carica de tetti a un Fran° di Val di Lugano giovane allora di manco età del d° m^{ro} Giov. Domenico quando li detti questo carico e che non era ancora matricolato, col quale stette alquanto tempo il d° m^{ro} Giov. Domenico e si praticò in quel mestieri sotto quel maestro che molto bene lo intendeva: Et essendo due anni sono morto il d° Francesco trattando di metter un altro in quel luogo mi fu proposto questo m° Giov. Domenico allora di età di anni circa 26, che oltre all'essersi fatto molto intendente muratore e maestro, era particolarmente pratico in quel esercitio et in su quei tetti per la gia detta ragione.... »

[2] L'epoca precisa della fondazione della chiesa pare accertata all'anno 1063 e circa al 1100 il suo compimento.

fondarono questa Chiesa (che aveva a essere la loro principale) nel mezzo della città, dove giustamente si doveva porre, ma la fondorno vicino alle mura di quella che sono inverso il mare, acciochè mediante il sito della Chiesa Cattedrale dovessi essere nei tempi futuri il mezzo della città dove allora era l'estremo. Ma a così alto disegno mancando in processo di tempo il favore della fortuna, tal cosa non seguì giammai. Era la detta Chiesa di lunghezza di braccia circa 200 e di



ERCOLE.

Rappresentazione allegorica della forza pagana.

larghezza intorno a braccia 60, et haveva tre navi con tre porte nella facciata dinanzi delle quali la nave del mezzo era distinta dalle altre due da' lati da grosse colonne di pietra sopra alle quali posavano gli archi che reggevano le mura de' fianchi di detta nave, nelle quali mura e sopra a detti archi da ogni banda era un hordine di finestre tonde con colonna nel mezzo di ciascuna, che riempievano lo spazio di dette mura et davano lume alli ambulatorij che erano drento a dette finestre e sopra a palchi delle due navi minori, dalle quali finestre comodamente si poteva per tutta la lunghezza di detta nave gittar fiori sopra le pricissioni mentre passavano et quivi ancora si potevano far musiche nell'entrata di qualche Principe o in altre simili occorrenzie. Il tetto

poi, dalla parte di drento, era ornato con un nobile soppalco d'assito tutto dipinto d'azzurro e tramezzato con travicelli messi a oro e nel mezzo d'ogni quadretto era una rosa d'oro e tale era il lavoro del palco per tutta la detta Chiesa e non solamente sopra alla nave del mezzo, ma ancora nel palco che si vedeva drento alle sopraddette finestre et sopra alle due gran braccia della Croce. E dalla parte di fuori era tutto di sotto coperto di piombo come di sopra è detto, e nel mezzo dell'intersecamento della Croce dell'edifizio surgeva una cupola per tutto coperta similmente di piombo, in testa della quale era la Tribuna dell'altar maggiore in forma d'una nicchia che drento dal mezzo in su era tutta incrostata d'un bellissimo musaico figuratovi drento Cristo nostro Signore a sedere in mezzo a due figure ritte, l'una delle quali era la Beata Vergine e l'altra San Giovanni Batista. E dal mezzo in giù era ornata di meravigliose tavole di pittura fatte da' più rari e nominati artefici di quell'arte et eran poste continuatamente allato l'una all'altra; la parte inferiore della qual nicchia veniva chiusa da un muro sottile alto circa sette braccia con un uscio nel mezzo drento al quale era un gran tavolone o banco nel mezzo che veniva a essere dinanzi alle dette tavole di pittura e questo luogo drento alla detta nicchia, e così chiuso dal detto muro, serviva a' preti per sagrestia. Dinanzi all'uscio della quale e dove finiva la detta tribuna e cominciavasi a entrare sotto la cupola era posto l'altar maggiore, la pietra del quale era nobilissima e per la materia e per l'antichità conciosiache l'era di lapislazzari et dicevasi quella essere stata l'altare dell'antico re Priamo nella famosa Troia. Sopra al detto altare era un Ciborio di marmo alto et rilevato, drento al quale si conservava il Santissimo Sagramento. Dinanzi al detto altare era il choro che si sporgeva tanto innanzi che veniva dove finiva la cupola e cominciava la nave della Chiesa. [1] Haveva il detto choro dalla parte d'innanzi dua spalliere di marmo, nel mezzo delle quali era l'entrata alla quale si saliva per alquanti scaglioni di marmo, e di drento era tutto di legname meravigliosamente intarsiato con varie figure di prospettiva d'huomini, d'uccelli, d'animali e molti altri capricci, e simile era la Residenza dell'Arcivescovo che era a man destra dell'altare et haveva la spalliera tonda nella quale con raro disegno erano intarsiati e tre Magi che adoravano Cristo nostro Signore. Il pavimento d'innanzi all'altare e nel mezzo del choro era nobilmente lavorato e intagliato a minutissime storie con minuti pezzuoli di marmo bianco e di porfido, che, con bellissimo hordine messi insieme in molti luoghi, accerchiavano gran' pezzi tondi di rosso e lustrante porfido. Dalla mano destra del choro era un Pergamo grande capace di molte persone così fatto per la Cappella de' Musici, il quale era tutto di marmo lavorato e intagliato a minutissime storie di basso rilievo et haveva otto faccie in ciascuna delle quali si vedevano più di cinquanta teste di figure con varie attitudini e ciascuna di dette facce aveva sotto di sè un arco di marmo i quali archi posavano sopra a capi di più figure di marmo d'altezza di due braccia in circa che, sotto a detto pergamo, facevano un cerchio sopra a un gran tondo di marmo bianco alto da terra quasi un mezzo braccio. Tra le quali figure che sostenevano il detto pergamo era guardato con meraviglia un Ercole di marmo che mostrava grande antichità et era dilettevole a toccarlo perchè era molto liscio: questo si diceva essere stato in Cartagine nella propria casa del famoso Annibale. Eravi ancora una bella colonna di liscio e lustrante porfido sopra alla quale stava un Angiolo di bronzo che nel sacro tempo pasquale teneva in mano il cero benedetto. Le due braccia della croce havevano intesta ciascuna di loro una nobil cappella con colonne di porfido ed altri marmi mistij e lustranti, le quali cappelle erano ornate con bellissime statue di bianchissimo marmo d'altezza più che naturale. Di rincontro al sopradetto pergamo della musica si vedeva in alto sotto la cupola un grand'organo e di buono e dolce suono a sentirlo sotto al quale allato al choro era uno altare con una tavola di Nostra Donna la quale stava sempre coperta con mantellini di drappo, nè mai per tempo alcuno si scopriva e era tenuta in grandissima venerazione per molti miracoli e grazie da lei fatte. Dirimpetto all'organo era in alto il sepolcro d'Arrigo terzo Imperadore che morì a Buonconvento l'anno 1313

[1] Il coro del Duomo di Pisa si credeva, è vero, che fosse sotta la cupola, ma nuovi documenti han dimostrato essere stato sempre invece al termine della navata maggiore e il transetto era tutto libero come è adesso.



FIGURA ALLEGORICA DI PISA

(per alcuni la Carità) posante sul gruppo delle quattro virtù cardinali: Giustizia, Temperanza, Prudenza e Fortezza.

e fu portato a seppellire in detta Chiesa.[1] Giù per la nave della chiesa erano otto cappelle, quattro da ogni banda poste alle mura delle due navi minori alle quali si vedevano meravigliose tavole di pittura fatte da' migliori e più eccellenti pittori che fiorirno al tempo del Gran' Duca Cosimo de' Medici. A mezzo la nave da man ritta all'entrare si vedeva a una delle colonne di detta nave il pergamo di legno sopra al quale si predicava la parola di Dio. Le tre Porte dinanzi erano di legno ma coperte con grosse lame di metallo et ornate di ricche borchie d'ottone. Ma il legno della Porta che era a man ritta all'entrare, era la Porta stessa che era in Jerusalemme alla Porta Aurea della Città per la quale entrò Cristo nostro Signore con la pompa delle palme e però era coperta molto più riccamente che l'altre dua;[2] la facciata dinanzi di detta Chiesa era tutta piena d'ordini di piccole colonnette di marmo posto l'un ordine sopra all'altro insino alla sommità del tetto. Sopra alla porta del mezzo era un antica finestra con colonnette nel mezzo, davanti alla quale era una statua di marmo che rappresentava il re Davit a sedere che sonava la cetra[3] e la colonnetta che era nel mezzo di detta finestra era circondata da più fili grossi di ferro e si diceva che quella colonnetta era stata in Jerusalemme in casa di Pilato et era a una finestra di quel luogo proprio dove Pilato mostrò Cristo nostro Signore a' Giudei quando disse Ecce homo. Dalla parte di dreto di detta Chiesa, cioè dreto alla tribuna dell'altar maggiore, ma da una banda inverso mezzodì, è ancora il Campanile di forma rotonda talmente che drento pare un pozzo alto circa braccia cento ed alla parte di fuori tutto fasciato di molti ordini di piccole colonnette di marmo, posti l'uno sopra all'altro come di sopra dicemmo della facciata della chiesa, et è fatto questo campanile con tale artifizio che egli pende sette braccia, il che più volte s'è misurato facendo pendere dalla sua cima insino a terra un perpendicolo e misuratasi in terra la sua distanza dal piede della torre si è trovato essere lontano da quello lo spazio predetto di sette braccia. E chi stessi sotto al detto campanile da quella parte dove egli pende et guardassi alla sua cima mentre che un nugolo passassi, andando incontro alla piegatura di detto campanile, non potrebbe riguardare senza paura parendogli visibilmente che quella torre gli venissi addosso. In detto campanile si vedono molte e grosse campane che quando si suonano tutte ne' giorni solenni rendono insino da lontano molto allegra e suave armonia. E si come il detto Duomo era ornato delle sopradette concernenti la fabbrica di quello così ancora era ricco di preziose e sante reliquie di ricchi e nobili paramenti e di belle argenterie. Tra le quali vi era una memoria che ottimamente dimostrava quanto fussi grande la superbia de' Pisani. Et era questa una larga cintura d'oro distinta e scompartita in certi spazzi da grossi ceppi di preziose gioie, circondate da grossissime perle, con la qual' cintura si cigneva dalla parte di fuori tutto quel nobilissimo Tempio nelle solennità più principali dell'anno. La qual cintura rigirando tutto quel Tempio bisognava che per la lunghezza e moltitudine delle gioie e delle perle fussi d'una valuta inestimabile. Ma sopraggiunti i Pisani da varij bisogni della loro Repubblica furono costretti a levarne quando un pezzo e quando un altro, atalchè a' tempi nostri ve n'è restato un pezzo non molto lungo che per memoria si conserva e si mostra a' forestieri tra l'altre cose prezziose della sagrestia di detta Chiesa.

« Tale era dunque la disposizione di quella nobilissima chiesa la cui coperta di piombo, spesso, come è detto si rassettava e in questo tempo ne aveva la cura il detto maestro Giovandomenico da Milano il quale, detto di 24 d'ottobre avendo fatto suo lavoro in su la detta coperta,

[1] Il monumento è d'Arrigo VII e fu prima innalzato nella tribuna dell'altar maggiore, poi, nel 1494, si collocò nella muraglia laterale della cappella di San Ranieri: rimosso nel 1727 fu messo sopra la porta della sagrestia di fianco all'altare della Madonna di Sotto gli Organi. Negli ultimi restauri l'arca sepolcrale fu portata in Camposanto.

[2] La maggiore delle tre porte fu opera di bronzo fatta nel 1180 da Bonanno architetto e scultore pisano. Il Vasari e il Tronci riportano l'antica iscrizione:
« Janua perficitur vario constructa decore
« Ex uno Virgineum Christus descendit in alvum ». Anno MCLXXX. Ego Bonannus Pis. mea arte hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti operarii ».

[3] La statuetta è ora in una nicchia di fianco alla porta della chiesa che guarda il campanile per dove comunemente si entra.

la sera poco doppo le 22 ore si parti con e sua lavoranti secondo il solito lasciando in una delle soffitte del tetto il caldarino che molti dicono che era una celata di ferro per attaccarla nella quale teneva il fuoco che egli adoperava a struggere il piombo per rassettare le rotture della coperta. E se egli adoperava un caldanuzzo, potette che i carboni che erano in quello a lui fussino paruti spenti, ma essendovi rimasto calore con alquanto di fuoco non bene avvertito, a poco a poco di poi tutti si riaccendessino dove essendo e legnami di quel palco e di quelle soffitte tutti di antichissimo pino e per antichità aridi come esca et da quel caldanuzzo riscaldati facilmente, a poco a poco si affocarono e finalmente levarono la fiamma. Quelli che dicono che egli non usava



SOSTEGNO CENTRALE

composto delle tre Grazie cristiane aggruppate insieme.

caldanuzzo ma una celata di ferro, dicono che uno de sua garzoni la versò e non raccolse bene tutti e carboni che erano cascati, onde rimastone pur' uno in sul palco della soffitta non bene spento e non raccolto appiccò il fuoco a que' legnami vecchi e intarlati che riscaldandosi e tutta via ampliando finalmente come è detto levorno la fiamma. Comunche la cosa si fussi, quest'ultima mi pare che l'abia più del verisimile. Il luogo dove rimase il detto fuoco, e dove cominciò l'incendio fu dalla parte dinanzi della chiesa nella nave del mezzo, sopra alla porta principale et appiccossi il fuoco alla trave del primo cavalletto che era all'entrare in detta chiesa dalla parte dinanzi per la detta porta principale. Il fuoco della qual trave appiccandosi ancora al soppalco dorato e trovando il tutto arido e secco per l'antichità, andava continuamente appigliandosi a nuova materia e così cresceva tuttavia con maggior forza. Onde alzandosi la fiamma batteva con le sue lingue la sommità del tetto abbruciando e correnti di quello e non poteva esalar fuori perchè la coperta del piombo con la sua densità non lasciava svaporare. Onde il fummo aggi-

randosi dentro cominciò a spargersi per tutta la chiesa insino a tanto che il piombo vinto dal soverchio calore del fuoco, cominciò a poco a poco a struggersi e liquefarsi et così strutto cominciò a piovere dalla gronda come fa l'acqua, intanto avendo il fuoco consumato e travicelli che sostenevano il tetto intorno al comignolo sopra alla porta del mezzo, mancò il sostegno al piombo onde quello che per ancora non era finito di struggersi cadendo drento in chiesa lasciò aperta una spaventevol' buca nel tetto sopra alla detta porta, fuori della qual buca uscì a un tratto una nera e folta nugola di fummo che continuamente discorreva sopra al tetto di quella chiesa e subitamente fu secondata dall'ardenti fiamme che ed le vive lingue di sopra fuori dal tetto terribilmente avanzavano. Già era vicino all'otto ore di notte quando il fuoco era di già passato alla trave del secondo cavalletto e cominciava a manomettere il terzo allargando tuttavia di sopra la buca del tetto. Et essendo le cose a si mal termine condotte per essere tal Duomo fuori dell'abitato della città, in luogo solitario e lungo le mure, non era per ancora stato scoperto questo irreparabil danno da persona veruna. Quando una guardia della Porta nuova della città, che è vicina alla detta Chiesa, o che per caso si abbattessi o pure eccitato dal romore si risentissi, vedde egli primo così orribile spettacolo e tutto spaventato si messe a gridare correndo per la città. Onde sollevatosi il popolo, cominciorono a sonare a fuoco gran parte delle Chiese di quella, ma non sonavano già le campane di quella stessa Chiesa maggiore che abbruciava, perchè il campanaio che teneva la chiave della Chiesa e del campanile, dormendo, non sapeva niente dell'incendio et essendogli dalla gente a furia picchiato l'uscio, levandosi sonnacchioso e sentendo quel che era, sbalordì di tal sorte che non sapeva dove si aveva le chiave et entrogli si fatta la paura addosso che voleva fuggirsi o nascondersi temendo di non essere preso dandosi la colpa a sè di questo fatto. Onde seguì che il campanile non si aperse ne meno una porta della Chiesa che è verso detto campanile et risguarda la città d'onde si entra per l'hordinario se non molto più tardi come si dirà di sotto. Intanto il popolo sollevatosi da tutte le strade correva al Duomo, corsonvi ancora le guardie del fuoco e non potendo entrar drento non sapevano che farsi, spaventati ancora dalla terribil furia dell'incendio. Imperocchè quando vi cominciò a giugnere il popolo, aveva il fuoco preso tanta forza che discorreva in qua e in là spaventatamente a guisa d'un fulmine e faceva sopra a quella Chiesa una foltissima nugola di fummo che pareva si alzassi insino al cielo. Il piombo della coperta con tanta furia pioveva strutto dalle gronde del tetto, che pareva acqua quando piove rovinosamente con la maggior furia che soglia venire dal cielo. Onde grande era il fuoco, molto maggiore il fummo et incredibile lo strepito el fracasso che resultava dal mormorio della fiamma e dalla rovina del legname e del piombo che cadeva e drento in Chiesa e fuori lungo la gronda. Il qual piombo accresceva più presto lo spavento e talmente, che il popolo non sapeva ne poteva pigliare resoluzione alcuna standosi ognuno dalla lunga. Et veggendo pure che se fussi potuto entrare in Chiesa per la detta porta che guarda verso il campanile, prima che il fuoco fussi proceduto più avanti, si sarebbe potuto fare qualcosa, però cominciorno molti a fare instanzia che le chiave si trovassino per aprire la detta porta. Finalmente trovate le chiavi, sendo oramai vicino alle dieci hore e poco meno di due hore doppo che il fuoco fu scoperto da quella guardia detta di sopra. Entrorono drento adunque alcuni più animosi delli altri, i primi de quali furono un Alessandro Bianchini e un Guasparri di Francesco Gaiasparri che per la coraggiosa opera che feciono, meritano che i nomi loro vivino in eterno. Costoro risguardando animosamente il tutto, veddono che il caso era disperato e giudicorono che non vi fussi più rimedio. Era quella Chiesa drento come una grandissima fornace di fuoco anzi come un orribilissimo Mongibello. Nella quale era uno spavento immaginabile a vedere con quanta furia il fuoco camminava, mandando giù continuamente una rovinosa pioggia di legname acceso, che giù per quella nave della Chiesa dal tetto precipitosamente cadeva in terra, dove giunto e appiccando il fuoco alle panche a'gradi et altri legnami sopra a'quali giù per la chiesa soleva sedere il popolo, si raddoppiava l'incendio. Onde pareva che il pavimento di quella Chiesa tutto coperto di fiamme, di legname che ardeva gareggiassi col tetto che più che mai ardente mandava giù del continuo nugole di fuoco. E sopra a tutto vinceva ogni spavento l'impetuosa furia del cadente piombo che con le spesse e gran cadute dando gravissimi colpi in terra e sopra alle cose che ivi ardevano, faceva

tal fracasso che assordava coloro che erano entrati dentro. Et gran cosa era il considerare che quel piombo che era stato la difesa di quella Chiesa, difendendola dalle pioggie e dalle tempeste dell'aria, adesso era la principal cagione della sua distruzzione in più modi. Primieramente per che l'incendio hebe origine dal suo rassettamento come habbiamo detto di sopra. Secondariamente perchè con la sua grave pioggia attorno alla Chiesa, non lasciava accostar nessuno a cercare di salire in sul tetto per fare qualche riparo. E finalmente perchè dove coglieva una gocciola di quel piombo così pilottato, faceva più danno che l'incendio stesso, poichè con il suo peso et calore levava il pezzo dovunque coglieva, onde cadendo in su le colonne, in su le mura dipinte et in su qualunque altra cosa, scortecciava le mura e le colonne, levava pezzi alle pitture e fracassava ogni cosa, onde pareva che il tutto concorresse alla rovina et al disfacimento di quel misero Tempio. Et insomma a risguardar drento quella infocata Chiesa si vedeva visibilmente una varia immagine dell'inferno e della terribilissima ira di Dio, che con tanta furia distruggendo allora la sua propria Casa, che non aveva peccato, faceva pensare alli huomini che sono pieni di peccati, quel che hanno da aspettare essi dalla severissima giustizia sua. Veduto adunque costoro che non vi si poteva riparare, si gittorno prestamente a salvare le cose più preziose. E prima presono la santissima immagine di nostra Donna che era sotto all'organo, allato al choro come dicemmo di sopra, et con grandissima allegrezza di tutto il popolo la portarono fuori di Chiesa a salvamento. Onde molti altri mossi dall'esempio di costoro e tra gli altri alcuni preti di quella Chiesa corsono alla sagrestia e ne levorno tutte quelle belle tavole dipinte che vi erano, altri per forza spiccorno alcune di quelle tarsie del choro e particularmente la sedia dell'Arcivescovo et le cavarono fuori mezze rotte. Un prete cavò il Santissimo Sagramento e lo portò in S. Giovanni e simile si fece dell'olio santo e della Chresima e cavorono insino all'Acqua Santa del battesimo e finalmente le Reliquie, i paramenti e l'argenterie. Era mirabil cosa a vedere con quanta prestezza si facevano queste cose da coloro entrando e uscendo continuamente per la detta porta che risguarda in verso il campanile, mentre che il fuoco furiosamente andava camminando inverso la cupola. Dove sendo già arrivato in capo a due hore, dipoi che fu aperta la detta porta, già vicino a hore dodici e non si potendo più passare nè innanzi nè indreto perche il fuoco, circondando la cupola, cominciava ad allargarsi nelle due braccia della Croce verso le Cappelle principali et il fummo accecava chi havessi voluto passare innanzi, si abbandonò finalmente con gran dolore il Tempio e lasciossi tutto in preda alle fiamme. Stava il popolo intorno a vedere si doloroso spettacolo sentendo spesso cadere pezzi di muraglia et altre cose con strepito grandissimo e riguardando co' i lagrimosi occhi l'ultima rovina dell'unico ornamento di quella città. Finalmente in poco d'otta il fuoco comprese tutta la Chiesa, ardendo smisuratamente per ogni verso. La mattina, essendo di già apparso il doloroso giorno, crebbe il popolo assai perchè vi vennono ancora le donne, che con singulti e lamenti, piagnevano la rovina di quella Chiesa. Era tale e si fatto lo sbigottimento in tutto il popolo, che andavano per le strade gl'huomini come mezzi morti et riscontrandosi l'uno con l'altro correvano ad abbracciarsi piangendo e chiedendosi l'uno all'altro misericordia e perdono come se fussino stati alla fine del Mondo. Non vi fu alcuno che aprissi bottega o che facessi negozio o faccenda di sorte alcuna, ma per tutto quel giorno non si fece altro in quella misera Città se non stare a piangere dolorosamente intorno alle rovine di quella Chiesa. E tanto fu lo spavento e lo sbigottimento universale, che etiamdio le porte della Città per tutto quel giorno non si aprirono e se bene l'altro dì seguente di poi si apersono le porte e le botteghe, non di meno durò lo sbigottimento in forma tale che, per più di 15 giorni, stettono gl'huomini basiti e balordi che pareva non potessino ritornare in loro. Durò il fuoco in detta Chiesa per insino a hore 16, et allora fu finito di abbruciare ogni cosa et cosi la potenzia del fuoco consumò in otto hore quello che con molta fatica e spesa si era messo insieme nello spazio di molti e molti anni. Abbruciò dunque tutta la coperta, tutte le Tavole delle Cappelle, il Pergamo dove si predicava, tutte le panche, le sedie del choro intarsiate, gl'horgani e quello che parve gran meraviglia, insino alle porte che, come è detto, eran di metallo con borchie d'ottone, dove rimase strutto l'ottone et cascato et abbruciato il metallo. Rimasono ritte le mura di quà e di la con gran quantità di piombo strutto in terra dalla parte di fuori, lungo la gronda e rimasono nel mezzo tutte le

colonne scortecciate e crepate e le tre navi e le dua braccia della Croce, scoperte le mura e le colonne, eran talmente cotte che a toccarle parevano calcina, rimasevi intero la Cupola, la Tribuna di musaico dell'Altar maggiore, il Ciborio di marmo del Santissimo Sagramento, il Pergamo della musica, l'Angiolo di bronzo che era sopra alla colonna di porfido perche tutte queste cose erano sotto la cupola e vi rimase ancora il sepolcro d'Arrigo terzo Imperadore e le due Cappelle principali che erano in testa delle due braccia della Croce. Ma le statue di marmo che vi erano rimasono alquanto scortecciate, affumicate et rotte in qualche parte perchè, cascando dal tetto le travi mezze arse, davano in su le dette statue, onde tra l'altre cadde in terra una coscia alla bellissima statua d'Adamo.[1]

« La mattina medesima per hordine del Reverend.mo Vicario, del Reverend.mo Arcivescovo si fece publica pricissione di tutte le compagnie, fraterie, e clero, ragunandosi nella chiesa di San Martino dove, essendo tutti ragunati, predicò un prete jesuita sopra l'incendio del detto Duomo attribuendolo a una gran minaccia della divina Justitia contro di noi per i peccati nostri e con la terribil predica ch'egli fece aggiunse un poco spavento al timor grande che il popolo haveva che pur da sè era sbigottito assai. Finita la predica si mosse la Pricissione e dolorosamente andorno alla Chiesa di San Giovanni dirimpetto al Duomo già rovinato et che ancora ardeva e di quivi ne cavorno il Santissimo Sagramento che si era cavato dall'incendio e lo portorno alla detta Chiesa di San Martino, dove si celebrò una solenne messa dello Spirito Santo. Questo è tutto il successo di sì memorabile caso. Così a Tempo nostro è perita quell'unica ricordanza dell'antichità di Pisa, e perito quel tempio nel quale il valore e la industria delli antichi Pisani con grande studio haveva ragunato, ciò che d'illustre e di riguardevole haveva per tutto il mondo potuto trovare. Non più si vedranno quelle pitture da eccellente mano fatte, ne quelle statue di marmo divinissimamente lavorate, che meravigliosamente adornavano quella Chiesa. Non più e forestieri entrando in quel Tempio ammireranno quelle sedie del Choro con figure di tarsia artificiosamente congegnate; non più finalmente la città di Pisa potrà mostrare a quelli che a lei verranno le memorie de suoi antichi cittadini. E ben pare che questa così gran perdita e rovina quattro mesi avanti fussi pronosticata, quando si apprese il fuoco nell'osteria delle Donzelle in Pisa membro dell'Opera di detto Duomo et abbruciò in gran parte quel gran casamento con pericolo grande delle case vicine, il quale incendio con grandissima fatica di molto popolo, pur si spense. Similmente la settimana precedente del detto incendio del Duomo, cadde una saetta e dette in casa di m. Girolamo Papponi, operaio di detto luogo, dove fece un gran circuito senza far danno a persona e finalmente il giorno innanzi al detto incendio, cioè il lunedì addì 23 d'ottobre, un Giocolatore Tedesco essendo venuto in Pisa pochi giorni innanzi detto dì, doppo desinare volò in sul canapo dalla torre del Commissario insino alla fusta in via di San Gilio gittando per tutta la via tanto fuoco lavorato che fu uno spavento grande a vederlo: le quali tre cose tutte di fuoco e particularmente le due prime accadute nelle cose del Duomo vennono a figurare quest'ultima rovina di esso Duomo. Ma perchè queste cose una volta perdute non si possono racquistare, potrà scemare in qualche parte il dolore per così immensa perdita conceputo se considereremo questo Tempio havere hauto quella fine che molti nel mondo celebratissimi si leggono havere hauto. Così il famoso tempio di Diana Efesia, così quello d'Apollo delfico, così quello augusto tempio di Salamone eretto in Gerusalemme et al vero Dio consagrato, così finalmente la stessa Chiesa lateranense che di tutte l'altre chiese e madre e

[1] Nel codice da Sommaia della biblioteca Nazionale di Firenze, si legge: « Nel duomo di Pisa sono due cappelle: l'Incoronata e la Nuntiata, che costano circa a 40 mila scudi: 22 mila l'una e l'altra 16.0.18. L'una non fu tocca dal fuoco, l'altra fu benissimo risarcita. In duomo erano quattro tavole del Sogliano: due abbruciarono, una non fu tocca dal fuoco, altra è copiata benissimo e l'originale maltrattato si vendè, ma fu errore. « Ci sono pitture del Sodoma, di Mecherino, et di Perin del Vaga alcuni angeli bellissimi. Un San Biagio bellissimo fatto da Reno Stagio. Il duomo era bellissimo avanti abbruciassi, ma quanto all'occhio apparisce hoggi meglio, era disegno di un greco grandissimo architetto che fu mandato perciò ai Pisani dall'Imperatore di Costantinopoli ».

origine furono dico tutte queste et altri assai che io taccio, dalle voraci fiamme distrutti e consumate. Perchè egli è una cosa conveniente che quelle cose o per santità o per antichità o per qualchaltra eccellenzia risplendono, poi che essendo nate una volta deono al tutto finire, non altra fine habbino che essere da quello elemento consumate che, di tutti gli altri, è il più nobile e questo è il fuoco. Onde quelle cose che ne sagrati usi si adoperavano, quelli finiti, usa la Chiesa cattolica o gettarle nel Sacrario o darle al fuoco ad ardere. Così questo Duomo essendo per molti secoli stato in piede per servizio del divin Culto, finalmente, essendo venuto al suo ultimo giorno, come cosa sacra l'ha consumato il fuoco. Nel luogo del quale un altro per avventura più bello et più magnifico sarà eretto dal ser.[mo] Ferdinando Medici Gran' Duca di Toscana e signor nostro, con il quale apertamente dimostrerà a tutti e futuri secoli la religione e liberalità sua ».

VI.

Ma ritorniamo al nostro argomento non senza prima citare, a titolo di curiosità, l'ordine emanato da don Ferdinando de' Medici, gran duca di Toscana, affinchè le spese per la restaurazione *possino più comodamente e più presto esser sopportate:* [1]

« Stefano Berti cancellieri della nostra città di Pisa acciò che l'opera del duomo, di San Giovanni et Sagrestia della detta Chiesa possino più comodamente e più presto sopportar le spese necessarie per la restaurazione di detto tempio come è mente nostra habbiamo voluto resecar le seguenti spese: Per durante il tempo di detta fabbrica et voi intimerete questo nostro hordine al operaio, che lo farete registrare a libri dell'opera et a libri publici delle deliberationi concernenti detta fabbrica; il salario dell'operaio et ogni sorta di regaglie cessi et di dette regaglie di qual si voglia sorte se ne faccia denari et li mettino a entrata. Il salario dell'advocato cessi; il salario del procuratore e notaio si riduca a scudi sei l'anno in tutto, il salario del camarlingo si riduca a scudi trentasei l'anno et se il camarlingo presente no si contenta veggasi di trovar altro che dia buona sicurtà o veramente si cerchi un cambio che forse farà l'elemosina di farlo gratis, massime con dover maneggiare molti denari, il scrivano et fattore si riduca a trecento lire l'anno in tutto, la spesa dell'orologio et di alzare li mantici per dell'organo cessi, l'imbiancatura de panni si dia al monistero di San Giuseppe con fare una conventione con le monache all'arbitrio dell'operaio e de quattro deputati, la quale non sie conforme alle spese che ora si pagha che ci pare grande, le masseritie di casa si vadino vendendo tutte nè per questo conto si faccino più spese senza nostro ordine, la campana rotta dell'opera si venda a denari contati a chi più ne offerira, e si pigli l'offerta ancora di Gir.[mo] Ser Jacopi, le spese per la domenica delle palme si riduca a cinq[ta] lire l'anno in tutto, le spese della cera per la purificazione della beata Vergine si riduchi parimente a lire cinquanta di cera bianca, li conti dell'operaio si debbino render gratis e senza nessuna sorte di spese, ne regaglie et così si eseguisca precisamente dandoci conto del seguito, data in Fiorenza li XVII di novembre MCLXXXXV, nel consegnar la cera a sagrestani si osservi per il modo che ne daranno li deputati.

« Il gran duca di Tosc[na] ».

E deputati alla restaurazione dell'edificio così completamente rovinato dal terribile incendio furono i quattro gentiluomini pisani: Orazio Roncioni, Giovanni Vecchiani, Carlo Lanfranchi e Pietro Marracci, i quali, come scrive il Roncioni, « si son messi a questa impresa e la tirano innanzi non risparmiando nessuna fatica ». Dai registri di uscita dell'Opera si potrebbero rilevare tutte le spese occorse per appuntellare il Duomo, per nettare il pavimento dal piombo colato e dai pezzi di legno abbruciati, per la qual cosa occorsero moltissimi giorni e vi furono impiegate anche le donne, per rifare la porte provvisorie e coprire le volte di tetti posticci a che l'acqua *non piovessi dentro;* ma di troppo mi allontanerei dal soggetto. Sarà bene dunque constatare subito

[1] Entrata e Uscita dell'Opera del Duomo dal 1597 al 16 novembre 1604 per la restaurazione del Duomo (vol. 1442).

come in tutto questo tramestio, se il pulpito di Giovanni ebbe a soffrire qualche danno, non essendo però stato toccato dal fuoco, rimase intero insieme colle altre cose che erano sotto la cupola. Certo non vi restò sino all'anno 1627, come erroneamente hanno affermato tutti quelli che sull'argomento hanno scritto sin qui, perchè, a causa dei nuovi progetti di riadattamento e per il nuovo riordinamento interno da darsi alla chiesa, nelle varie proposte di restauri era sempre destinato a esser tolto di mezzo. E infatti nell'archivio Capitolare, ove si conservano documenti preziosi per la storia dei nostri monumenti nella filza L (*Monumenta restaurationis Pis: Primatialis Ecclesiae*), a p. 218 v'è una prima lettera, diretta al Gran Duca, ov'è scritto: «*che i deputati metteranno in considerazione a V. A. S. li appresso capi per eseguirli se così a V. A. S. resterà servita essi facciano....* fra cui, *a levare il pulpito dove si legge il vangelo e redurlo intiero o nel pilastro del coro o vero in una delle colonne della nave grande acciò serva per la predica o dove più piacesse comandare a V. A. S. che si mettesse*». E in un'altra, firmata da G. B. Cresci, che era provveditore delle fortezze di S. A. S. (filza L, p. 235) si legge: «*Et perchè il pulpito ha patito et bisogna quasi tutto rimuoverlo, questo si poteria porre dalla banda delle sedie di V. S. Ill.ma, et verrebbe appunto al suo lato dell'evangelio, et dicontro farne un altro per la epistola il quale si averebbe quasi dallo stesso essendovi quadri di più et oltre all'altare servirebbono per le musiche, et al pilastro del pulpito si farebbe l'altar del Crocifisso che no habbiamo in chiesa il quale altare accompagnerebbe quello della Madonna sotto l'organo*».

Meno radicale, il Dell'Oste così scriveva, il 29 dicembre 1596:[1]

«Molti Mag^{ci} S. Priori

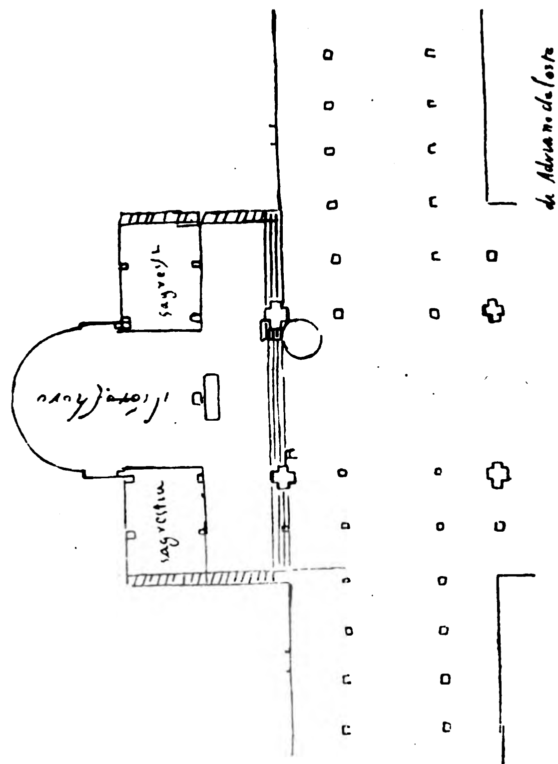
«Con la presente vengo a supricargli et pregarli che si degnino raccomandare questa bozza della pianta del di drento del duomo ai quattro eletti sopra ciò, acciò labino in consideratione così degli altri disegni e modelli averanno, poichè è seguito così gran male acciò possino risolvere il meglio e più comodo e più bello, e di quello far modello, che inel mettere i chanaletti venghino isconpensati che volendo far soffitta tornino in profetione, a fine no' sabbi a mettere ogni cosa coni ferrj come era e così di tutte laltre cose, che quello che anderà rozo e quello che anderà lavorato si facci giù con i comodj, io avanti che seguissi il gran male del'incendio avevo detto con molti che sarebbe stato bene il tirare l'altare maggiore innanzi al parj delle due prime colonne: e fare il Coro dietro, facendo dua sagrestie dai lati che al laltezza di braccia dieci, facendo il palco, e farle finire con un balaustrato, faranno comodo a far feste e' ornamento al Santiss^{mo} Sacramento e così per la festa del Asunta e per cantarci di musica o metterci orghani e delle scale ordinarie ci si anderà comodamente, tirando i gradini innanzi alla sedia episcopale come stava prima, similmente laltarj averanno dirieto al il muro delle sagrestie e così le due fighure di rilievo il S^{to} Ranieri e quel di contro e il pulpito del'evangelio tirandolo a costo al pilastro istara assai meglio, e din sui gradinj con la scala attaccata al pilastro ci si monterà comodamente e così tirare a dietro langelo del Cero pasquale che le braccia saranno libere, e disulun ginocchiatoio che va apiè de gradinj si potrà farriverensia e adorare il Santiss^{mo} Sacramento e la Santiss^{ma} Madonna che così facendo come con la bozza nostra tornerà più alla moderna e più comodo e più bello, et se bene son' malato grave e quasi cieco no' no volsuto mandare al meglio che ò possuto fare le dua bozze una come sta e l'altra come desidererej che stessi, però di nuovo vi suplico et pregho a raccomandarlo a fine seguj il meglio e con questa preghandoli da dio ogni bene, fo fine».

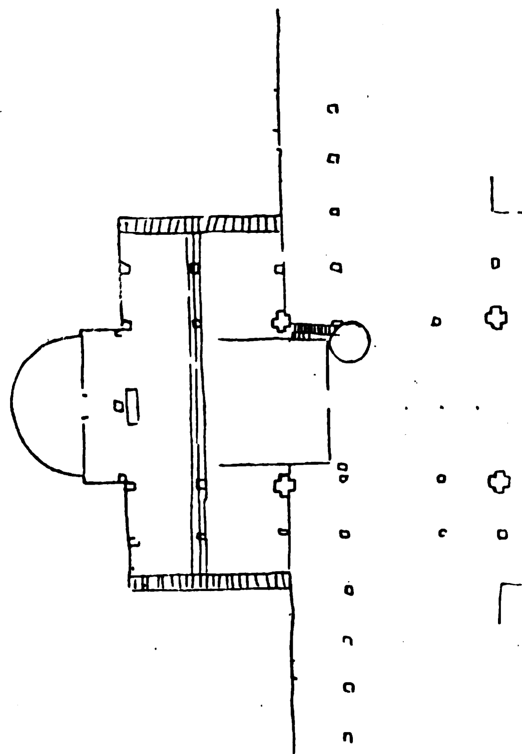
«di casa in pisa il di 29 di xmbre 1596.

«Delle SS.^{rie} V. molto Mag.^{ce} aff.^{mo} serv.^{re}

«Adriano del'Oste».

[1] Arch. di Stato. Lettere e documenti per la restaurazione del Duomo.


sagrestia
sagrestia



VII.

Fra chi dunque lo voleva conservato, chi diviso per farne un altro, *essendoci quadri di più,* e chi trasportarlo o *intiero* o in *parte,* vinse l'ultimo partito. Nel 1598 era sempre al suo posto e non doveva nemmeno esser tanto mal ridotto se servì per sostenere *una basa misa in opera sotto la cupola, sopra al pergamo,* che fu pagata lire 18 a maestro Scipione Scarpellino.[1] Ma la fine, pur troppo segnata, non doveva più oltre farsi attendere. Negli anni che corsero fra il 1599 e il 1601 ebbe luogo il disfacimento:

« A spese di più restaurazioni per il duomo lire 3353.10 si fanno buoni al detto Maestro Pasquino (Parducci) e sono per gli appresso lavori fatti da lui in duomo dal di 1° decembre 1599 fino al di 11 di maggio 1601.[2]

« — . . . . e per disfatto la scala dove si saliva al pulpito del Vangelo et portato i marmi fuori del duomo . . . . L. 12

« — et per aver portato fuori del duomo la Lionessa e messa sul muricciolo sotto un deposito verso il campanile . . . . L. 2

« — e per aver levato tutti e' marmi del pulpito del Vangelo et portati tutti in testa alla cappella della Nunziata . . . . L. 74 ».

E nella filza M, a carte 132:

« A di primo di Giugno 1604 in Pisa:

« Nota di lavori che io Pasquino di Mariano Parducci muratore inel duomo di Pisa o fatti come qui sotto si dira capo per capo e loro prezzo:

« — per aver portati tutti i marmi del pulpito che era prima sotto la cupola condotti buona parte con i muli in un magazzino rasente il camposanto . . . . L. 337 ».

Non è vero dunque che il pulpito di Giovanni fosse disfatto per ordine del Fancelli e per mano del Riminaldi, intagliatore dell'Opera, il 23 gennaio del 1627. Nell'errore sono caduti tutti quelli che sin qui hanno scritto sull'argomento, per aver trovato in un conto di *lavori fatti per la Venerabile Opera del duomo di Pisa ordinati dal Sig.r Operaio Curzio Ceuli per me Gio: Batt: Riminaldi* la partita al 23 gennaio del 1627:

« — e più per aver disfatto il pulpito vecchio e portato in camposanto . . . L. 4 »; dove si allude non già a quello di Giovanni, ma a un altro che era a una delle colonne della navata di mezzo: « *a mezzo la gran nave a man ritta all'entrare si vedeva a una delle colonne di detta nave il pergamo di legno sopra al quale si predicava la parola di Dio* », così l'anonimo, e che ci fossero due pulpiti, uno istoriato e l'altro no, lo affermano tutti gli storici che del nostro duomo hanno parlato. Infatti nello stesso conto si ha, il 5 dicembre 1627:

« — de dare per aver alzato il pavimento del pulpito dove è ito un travicello d'albero e due reguli . . . . L. 1.6.8 ».

Nè era presumibile che il disfacimento di un'opera di così gran mole richiedesse soltanto la spesa di lire 4.

VIII.

Il pergamo fu dunque disfatto tra il 1599 e il 1601, e le disciolte membra dell'artistico monumento stettero un pezzo nel magazzino rasente il Camposanto e meglio sarebbe stato non ve l'avessero mai tolte: ma sotto l'operaio Curzio Ceuli e per mano del Cecchi e del Fancelli furono i vari pezzi adoperati alla decorazione del poggiolo delle reliquie, del parapetto della ringhiera sopra le tre porte, nonchè alla ricostruzione del pulpito nuovo. Alcuni trovarono poi nel Camposanto miglior collocamento: il gruppo degli Evangelisti servì di base a una pila che

[1] Arch. capit. Filza L., p. 586.

[2] Loc. cit. Filza L., p. 26.

fu posta di fronte alla porta della cappella di San Ranieri; altri pur troppo distrutti o dispersi, o, peggio, barbaramente messi in opera all'epoca dei restauri della chiesa.

Il Fancelli presentò il modellino del nuovo pulpito nel 1626, e il 13 di gennaio ebbe cento quaranta lire *a conto del modello fatto per il pulpito del duomo* e nel marzo dello stesso anno cominciò il lavoro, che fu terminato tra il 1627 e 1628, come può riscontrarsi nelle partite del libro di entrata e uscita dell'opera del duomo di quell'epoca. Ma qual fosse la sua configurazione non è facile dirsi per mancanza di notizie precise e per le molte contraddittorie. Il Martini, nel suo *Theatrum Basilicae Pisanae,* ce lo descrive costruito nel 1624, tutto di marmo, incrostato di varie pietre, con alcune storie a intaglio della vita di Cristo e della natività di San Giovanni Battista, attribuite quelle a Giovanni Pisano, queste non dice, ma si sa che furono fatte dal Cecchi, intagliatore dell' Opera. [1]

In un manoscritto poi di anonimo dell'anno 1742, che si conserva nell'Archivio Capitolare, e intitolato: *Descrizione della Chiesa primaziale, del Battistero, del Cimitero detto Camposanto e del Campanile della città di Pisa,* si legge, a p. 5ᵗ:

« Il Pulpito ove sogliono nei consueti tempi predicare la parola di Dio se ne ignora e di chi sia il disegno e chi l'abbia scolpito. Nell'angolo del medesimo vi sono espresse quattro piccole statue che rappresentano li quattro evangelisti. La statua che vi è sotto significa la Carità ovvero come credono alcuni l'imagine di Pisa ».

Parrebbe dunque che le storie relative alla vita di Cristo e di San Giovanni Battista, di cui più nessuno parla, fossero state tolte per esser poste sulla faccia del parapetto della ringhiera, la quale apre il passo fra i portici superiori; ma furono i bassorilievi nella ringhiera riadattati per nuovo cambiamento fatto subire al pulpito, o il pulpito uscito dalle mani del Fancelli aveva le sponde liscie, incrostate di varie pietre, e negli angoli le sole statue degli evangelisti? Non è facile potersi dire. Il Da Morrona scrive: « non esser cosa volgare il pulpito in forma esagona, a cui serve d'appoggio una delle grosse colonne di granito quasi nel mezzo della gran nave. Intorno a lei simmetricamente girano due bellissime scale di marmo bianco, che, sostenute da mensoloni bene intagliati, conducono alla sommità del medesimo. La sua pianta non poteva occupare minor luogo per non togliere l'essenzial bellezza del fusto della colonna. Sul davanti egli è sorretto da due colonnette: molto considerata quella composta di differenti pezzi di porfido rosso uniti insieme.... L'altra è di broccatello di Spagna.... Posano ambedue sul dorso di due leoni di marmo bianco, che sotto gli artigli in servitude astringono due cavalli.

« Sotto il pergamo è situato un gruppo di cinque statuette di marmo bianco, alte due braccia ognuna. La più eminente, con la corona in capo, con due putti in collo e coll'aquila a' piedi, Pisa rappresenta, secondo il sentimento di vari storici. Nelle altre effigiate sono le quattro virtù cardinali. Tanto le statue quanto le nominate colonne servirono già di ornato, egualmente che i bassorilievi dei quali parlammo, all'antico pulpito del coro.

« Sotto l'Operaio Curzio Ceuli fu innalzato questo nuovo pergamo nell'anno 1607 per opera di un certo scultore francese molto stimato, il quale l'incrostò di varie pietre, l'ornò negli angoli dei piccoli simulacri degli evangelisti e vi aggiunse le suddette cinque statuette ». [2]

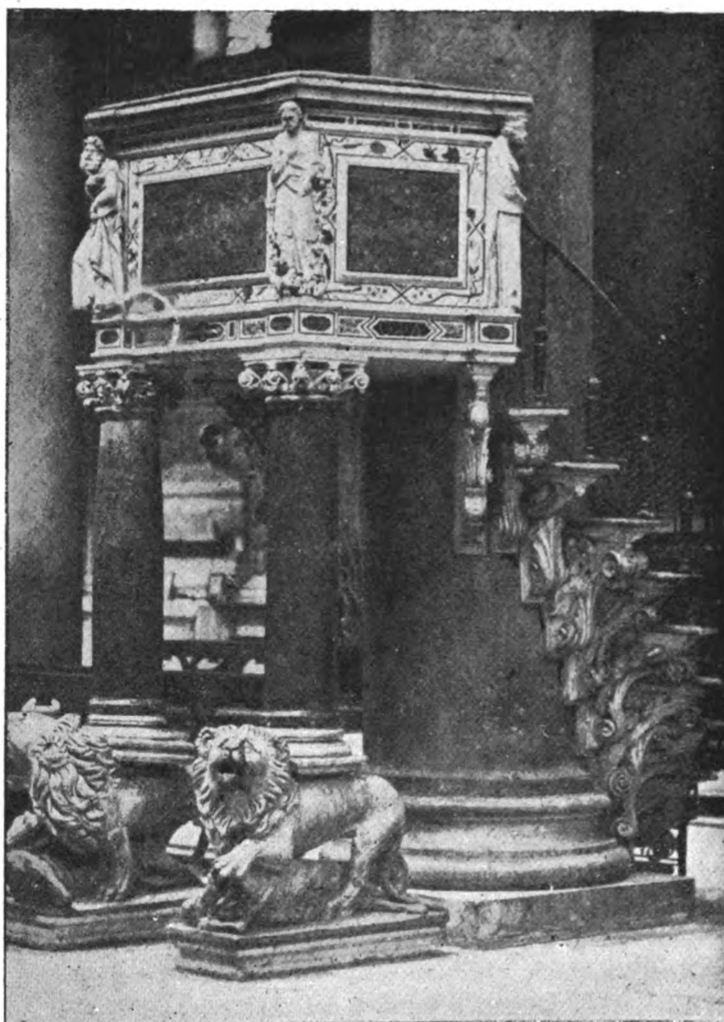
E sta tutto bene, fuori che la data della ricomposizione, che, come si è visto, fu proprio tra il 1627 e i primi del 1628.

[1] « Suggestum, seu moeniarium regiae januae imminens, et in medianam navim porrectum, per quod patet internus aditus de uno latere navium, seu porticuum supernarum ad aliud, totum est marmoreum, totumque variis lapidibus, et elegantibus opere anaglyphico caelaturis Sacra D. N. Jesu Christi Misteria, ac D. Joannis Baptistae Nativatatem exprimentibus, exornatum. Suggestum hoc demptis parastatis, ac praedicta D. J. Baptistae Nativitate a praelaudato Joanne Pisano sculptore anno 1320 fuit absolutum. Idem opus olim choro adherebat, ut notat ocularis testis Vasarius, lib. 1, p. mihi 105 ac ibidem acta 2. Concilii Pisani lecta fuisse autumno; anno tamen 1624 ut ex monumentis ipsius Basilicae eruitur, ex veteri supradicto loco in eum, ùbi cernitur, translatum fuit » (*Theatrum Basilicae Pisanae Josephi Martinii,* Romae, 1705, p. 27).

[2] Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno* vol. I, p. 301 e seg.

Nella descrizione poi delle *Chiese, Monasteri et oratori della città di Pisa* del Can. Tronci, descrizione che si conserva manoscritta nell'Archivio Capitolare, è detto a pag. 5:

« Nel ballatoio del medesimo reliquario di marmo vi sono molti frammenti con gran quantità di statuine che erano prima nel pulpito che stava appunto dove hòra è il palco della musica, fatto di mano di Giovanni Pisano scultore, come ancora molti ne sono e in particolare le statue



PULPITO DEL DUOMO

secondo la descrizione del Grassi.

intorno e sotto il pulpito dove si predica il quale dal chiarissimo Fancelli per sua poca avvertenza fu fatto troppo stretto e con altre imperfezioni ».

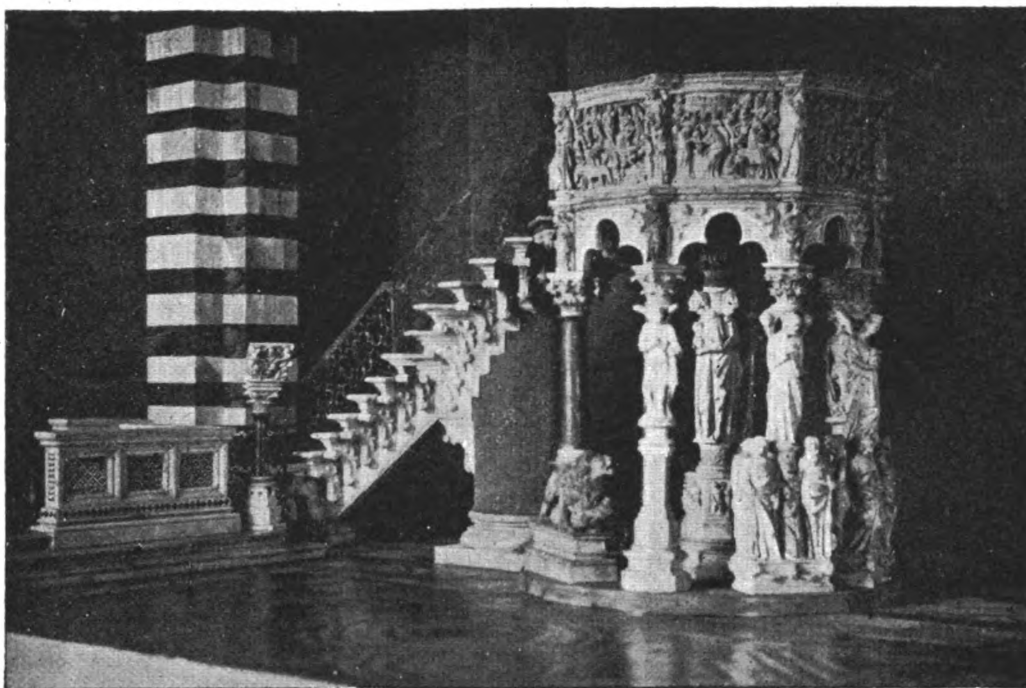
Poi subì altra e più radicale modificazione perchè il Grassi ce lo descrive pur sempre di forma esagona, « appoggiato a una delle grosse colonne quasi nel mezzo della navata, con mensoloni infitti alla medesima per sorreggere due simmetriche scale di marmo bianco, che si aggirano in guisa da non potersi ristringere in minore spazio. Sul davanti il pulpito è sostenuto da due colonnette, una di porfido, l'altra di broccatello di Spagna, posanti sul dorso di due leoni. Sugli angoli è adorno di quattro statuette esprimenti gli Evangelisti, avanzi del maestoso pergamo di Giovanni da Pisa. [1] Egli aggiunge, erroneamente, che fu questo innalzato nel 1627 per opera di

[1] *Descrizione storica e artistica di Pisa*, vol. II, Pisa, Prosperi, 1837.

uno scultore francese e del Fancelli da Settignano; ma secondo il Da Morrona e altri, quello innalzato dal Fancelli avea sotto le 5 statuette rappresentanti Pisa e le quattro virtù.

A quando il nuovo mutamento? Non so e non m'è riescito sapere. Lo stesso Grassi poi in un libretto manoscritto che si conserva nell'Archivio Capitolare, più volte citato, di *memorie compilate da Raffaello Francesco Grassi pisano,* scrive: « il pulpito nel mezzo della chiesa: fatto il 1627 da chiarissimo scultore francese, e colonne sotto di broccatello e porfido e altre statue che erano sotto il pulpito fatto da Giov. Pisano sul quale si dice predicasse S. Tomaso.

« Che l'anno 1624 i bassorilievi furono accomodati come si è detto al poggiuolo delle reliquie e per esser uscito il sudd° francese dal modello il Sig. Operaio Ceoli à gridato assai e ricorsi da S. A. Se li ha dato sd.... senza rimunerazione alcuna ».



PROGETTO FONTANA CON NUOVA DISPOSIZIONE DELLA SCALA.

Non è facile dunque orizzontarsi fra tanta disparità di giudizi, nè è possibile poter dire come fosse il pulpito fatto dal Fancelli e da quello scultore francese tanto stimato, ma di cui nessuno ci dice mai il nome (chi sa forse non si alluda al Francavilla). Constatiamo allora che i bassorilievi, appunto perchè mal collocati, e che avrebbero dovuto poi, certo con più saggia deliberazione, ornare i laterali amboni del coro, finirono invece nella galleria della chiesa, ove sono tuttora, meno uno che fu incastrato sulla porta che conduce allo spogliatoio dei canonici. Il sostegno centrale è sempre in Camposanto e gli altri pezzi appartenenti al pergamo sono ora stati messi nei magazzini dell'Opera, ad aspettare la benefica mano che si decida a rimetterli alla luce.

IX.

Terminata così la storia di tutte le fasi fatte subire all'opera di Giovanni e di tutte le sue molteplici trasformazioni, studiamo se l'opera approvata per la ricomposizione sia quale il plauso e gli entusiasmi degli ammiratori avrebbero fatto supporre.

Il Fontana non fu il primo che tentò la ricostruzione del pergamo di Giovanni, giacchè un francese prima di lui, Giorgio Rohault de Fleury, ebbe la stessa idea e tentò invano di riunire le sparse membra di così importante monumento. Il Fontana apparve senza dubbio più fortunato: cercati tutti i frammenti creduti facenti parte dell'antico pergamo, ne tentò una ricostruzione, attenendosi alla descrizione lasciataci dal Roncioni nelle sue storie; ma il desiderio di volerlo in tutti i modi in piedi fu tanto, che tutto, bisogna pur dirlo, gli parve sufficiente per completarlo, per cui, malgrado le ricerche amorevolmente curate, n'è venuto fuori un lavoro che nei dettagli e nell'insieme manca di proporzione e di carattere. Ma avanti di approfondirci nell'esame della ricomposizione e avanti di dimostrare quanto le nostre asserzioni appariscano opportune e giuste, è lecito domandarci come era il pulpito appena uscito dalle mani di Giovanni Pisano.

I cronisti come il Sardo già citato e altri, ce lo dicono: *istoriato e molto bello, e sostenuto su undici colonne di pietre fini con certi marzocchi d'intaglio di marmo che reggono in su le rene parte di dette colonne.* [1] Ora è egli possibile che se da sostegni principali avessero fatto le statue non ce lo avessero detto; o è possibile che se le statue ci fossero state avessero potuto scrivere: *sostenuto da undici colonne?* V'ha di più: il pulpito, scrive l'anonimo narratore dell'incendio, era *sopra un gran tondo di marmo bianco alto da terra quasi un mezzo braccio.* È quindi probabile che come quello di Siena, di Nicola, fu riadattato nel 500 e posto sopra un plinto di marmo, anche il nostro abbia subìto la stessa sorte.

Negli archivi e fra i vari documenti che si conservano non si ha notizia di restauri nè di cambiamento alcuno avvenuti: ma nel libro di entrata e uscita del 1511 si trovano molti conti per spese *fatte e da farsi dì per dì in nel lavoro del coro in duomo,* lavori che seguitano fino al 1513, [2] più altre spese per altri lavori di restauro che si fanno *al parimento davanti al coro....* e questo potrebbe aumentare la probabilità della nostra ipotesi: ma disgraziatamente mancano molti registri dell'opera e per l'appunto quelli che a quest'epoca si riferiscono.

Perchè oltre tutto mi è parso sempre poco presumibile che figurine come l'Ercole e il S. Michele avessero potuto far da sostegni a un pulpito di quella grandezza, e le due altre statue dal collo secco e sottile potessero sorreggere un pergamo *grande capace di molte persone così fatto per la cappella dei musici,* come scrive l'anonimo narratore già citato. E oltre questo dànno nuovo argomento a dubitare di quell'insieme, quell'accozzo di statue mezzo sacre e mezzo profane, quello sfoggio così poco opportuno di nudo, e il non rendersi perfetto conto del concetto avuto dall'artista nonostante la ingegnosissima interpretazione dataci dal Roncioni.

Bisogna dunque convenire che aveva ragione il Vasari se impressionato appunto da questo accozzo deplorava che: *tanta spesa, tanta diligenza e tanta fatica non fusse accompagnata da buon disegno e non avesse la sua perfezione, nè invenzione, nè grazia, nè maniera che buona fusse.* Troppo il nostro infatti apparisce inferiore agli altri di Pisa e di Siena e a quello anche di Pistoia dello stesso Giovanni. Le figure delle basi, dure, mosse con poca grazia, dalle estremità goffe, dalle teste, tranne qualche eccezione, prive di espressione e di carattere: e si capisce che in molti si

[1] Quello del Battistero è così descritto nello stesso codice: *uno perbio merariglioso d'intagli di marmi figurati istoriati quanto sia per tucto il mondo.*

[2] 1511, 5 febbraio. A M° Domenico di Mariotto legnaiuolo lire 103 avute da noi in più partite per fino a dì XI di gennaio come pare alle Ricordanze Libro A, C.[61] e sono per prezzo di pagamento di più giornate per aver lavorato al coro, ecc.

A Lorenzo di M° Michele Spagnuolo lire 136 e soldi 17 avuti da noi in più partite per fino a dì XI di gennaio come pare alle ricordanze Libro A, C.[61] e sono per parte di sua fatica per lavori che ha fatto per lo coro che si fa.

1513, 22 novembre. A M° Domenico di Mariotto L. centosessantuno e soldi 19 avuti da noi in più partite per parte di loro fatiche e lavori del coro come pare alle ricordanze segnat. X C.[106]

A M° Lorenzo di M° Michele Spagnuolo L. centosettanta quattro e soldi 7 avuti da noi in più partite come pare alle ricordanze Lib. A, C.[106] e sono per parte di sue fatiche e lavoro del coro.

A M° Gherardo da Saravellino L. cento quarantatre e soldi 12 avuti da noi in più partite come pare alle ricordanze A C.[106] e sono per parte di loro fatiche ai lavori del coro.

sia ingenerato il dubbio che non debbano queste appartenere a Giovanni, ma piuttosto a qualche suo condiscepolo.

L'imitazione dall'antico più chiara e maggiore ma meno felice: e quanta differenza fra questa e quella di Nicola! nel gruppo delle quattro virtù, a rappresentare la Temperanza è raffigurata una statua di donna coronata d'edera, con una cornucopia e un compasso nelle mani: probabile imitazione di qualche antica immagine dell'abbondanza; e per la Prudenza, una donna ignuda che riproduce nel movimento del corpo e nell'atteggiamento delle mani il tipo della Venere Medicea: ingenua e goffa interpretazione!

L'Ercole poi appare senza dubbio un'altra imitazione di qualche antica scultura. Per esser tutto nudo, e per richiedere il nudo trattamento diverso di scarpello, può esser nato il dubbio che a Giovanni, o alla scuola di lui, il lavoro non debba essere attribuito, e per questo da qualcuno può essere stato preso addirittura per antico: ma non bisogna però dimenticarsi che la scuola pisana piuttosto abile nell'arte di muover le vesti, era rimasta indietro nella rappresentazione più difficile del nudo; e se ci si dà a studiarlo attentamente e se si osserva la costruzione della testa, la forma diritta del naso, l'incassatura dell'occhio, e quel movimento del capo tanto simile a quello della figura del Cristo, e così proprio a molte statue di Giovanni, sarà facile persuadersi aver esso tutti i caratteri che si riscontrano negli altri lavori che la maniera di quell'artista o di quella scuola chiaramente attestano.

E se fosse vero, come scrive il Roncioni, che fu portato quest'Ercole da Cartagine con altre spoglie, o, come il nostro anonimo afferma, che era a Cartagine non solo, ma in casa anche dello stesso Annibale, parendomi poco probabile che un artista come Giovanni Pisano si sia potuto servire di una statua antica non sua per unirla alle altre uscite dal suo scarpello, bisognerebbe seriamente pensare se non fosse il caso di dar maggior valore al dubbio che quelle statue sotto il pulpito fossero state insieme riunite in epoca posteriore. Questa, intanto, dell'Ercole, osservata nella parte posteriore della testa mostra troppo chiaramente le tracce di essere stata segata e adattata a sostenere il carciofo su cui avrebbe dovuto poggiare il capitello. Il non essere poi di egual proporzione e misura del San Michele fa più che mai sembrare impossibile siano state entrambe (pur sempre attribuendole a Giovanni) create dall'artista allo scopo cui furono dopo destinate. E lo stesso potrebbe dirsi per la statua rappresentante Pisa. L'imbasamento invece del gruppo centrale, con la rappresentazione delle sette scienze e della filosofia, oltre rivelare tutta la sapiente abilità che Giovanni Pisano sapeva mettere nelle opere sue, armonizza mirabilmente col gruppo delle tre Grazie che gli dovrebbe sovrastare; e la maniera tanto diversa fra alcune delle statue sopradette e questo elegantissimo sostegno centrale fanno più che mai ingenerare il sospetto che chi con mirabile finezza e sapere ha eseguito questa parte dell'opera non abbia avuto mano in qualche altra più scadente e più incompleta.

Questo pergamo dunque per tutto quel lusso di statue sorreggenti altre statue che alla lor volta sostengono i capitelli su cui poggiano gli archi, e per queste troppo palesi differenze fra le varie parti che lo compongono, mi par molto opportunamente giudicato dal Vasari. Il quale non diciamo, come vorrebbero alcuni, giudice passionato e non autorevole, specie per le cose del 300, e che risentiva i difetti dell'epoca sua, di non ammettere cioè che quello che allora si faceva, perchè il pergamo di Pistoia giudicò egli fatto *con quella maggior diligenza che seppe,* e, riportando la iscrizione che gira nella fascia sopra gli archetti (« *hoc opus sculpsit,* etc. »), disse che a Giovanni era parso « *come fu in vero* » per quanto sapeva quell'età aver fatto « *una grande e bella opera* », come già aveva detto che a Nicola, nel pergamo del Battistero di Pisa, era parso aver fatto « *come era vero* » opera degna di lode.

X.

I dubbi esposti dunque dovrebbero consigliare, invece che una ricomposizione secondo le descrizioni lasciateci dagli scrittori del 500, la conservazione pura e semplice degli avanzi supposti. Perchè il sostegno centrale, con la base in cui son rappresentate le arti liberali, i due

leoni e gli specchi intagliati al pulpito da Giovanni fatto per il nostro Duomo possono senza dubbio attribuirsi; il resto, non è lecito nasconderlo, ha troppo l'aria di roba aggiunta e troppo palesemente appiccicata insieme. Ci si dice intanto che la statua rappresentante Pisa (alcuni vorrebbero fosse invece la Carità) avesse la veste rossa, il manto azzurro e la corona d'oro in capo: così narra il Roncioni, testimone oculare: era dunque dipinta ed era la sola, pare, che portasse tale specialissimo distintivo. Ora questo sarebbe l'unico esempio di statua colorita nei pergami di Nicola e Giovanni e non sarebbe spiegabile se non con la voglia, da parte dell'artista, di far cosa che superasse e per ricchezza e per sfarzo quello che si era fatto sino allora, sovraccaricando di figure il pulpito e di colori e d'oro adornandolo; ma per volerlo troppo ricco, oro e colori a parte, n'è riescita sempre fuori un'opera pesa, grave e barocca.

Nè mi pare bisognerebbe dimenticarsi poi che per la voluta ricomposizione mancano: quattro piccole figure, delle teste di serafini, delle colonne, degli zoccoli, le basi tutte dell'Ercole e del San Michele, fregi, archivolti, cornici e qualche capitello. Non poca roba nè di poca entità, se si pensa all'importanza che per ottenere l'armonico insieme in un monumento di tal genere hanno anche i minimi particolari, e dovendo rifar nuove tutte queste parti mancanti, bisognerebbe scordarsi addirittura che le imitazioni o le contraffazioni dell'antico e i rattoppi più o meno indovinati e più o meno saggiamente disposti, oltre non avere, per quanto ben riusciti, nessuno artistico valore, non avvantaggiano punto il monumento che li subisce.

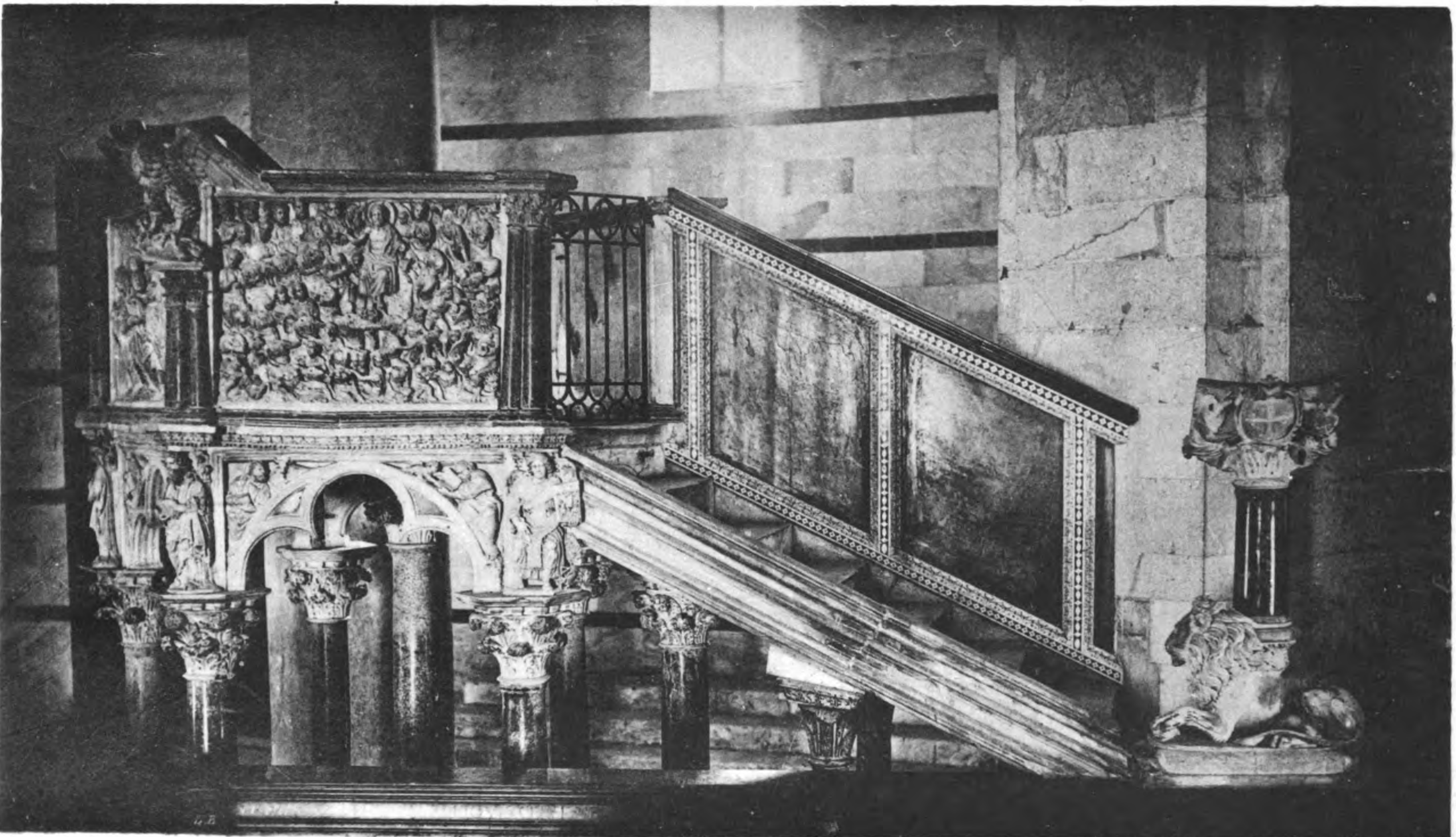
Troppi bei saggi abbiamo nei pulpiti di Siena, di Pistoia e di Pisa per sentire il bisogno di rimettere a nuovo quest'altro: chè troppo a nuovo colla progettata ricomposizione sarebbe rimesso; miglior consiglio dunque riunire quelli avanzi e convenientemente collocarli o nel Camposanto o in un museo. Ma poichè a dir questo c'è da esser presi per non curanti delle nostre artistiche glorie e del decoro della città, e poichè tutti paiono ormai invogliati a che la ricomposizione sia fatta, si cerchi almeno e si voglia che la ricomposizione sia la più esatta possibile, o che alla verità e all'esattezza della primitiva forma maggiormente si avvicini.

Può questo affermarsi per quella ideata dal prof. Fontana? Egli si è preoccupato solo di ricostruire il pulpito come è detto fosse avanti l'incendio, ma per darci l'opera completa troppe parti ha dovute inventare e troppe ne ha aggiunte.

I sostegni infatti appariscono così esageratamente lunghi, contro ogni rapporto di comunanza coi pergami di Pisa, Pistoia e Siena, che è lecito domandarsi dove si arriverebbe se essi dovessero fare, come pare ei facessero, un cerchio sopra un gran tondo di marmo bianco, alto mezzo braccio da terra. E la causa di questa sproporzione ed esagerazione di altezza è dovuta esclusivamente all'abuso che ha fatto il prof. Fontana di basi e sotto basi che si sovrappongono, sempre rassomigliandosi, le quali nuocciono all'armonico insieme e alla proporzione totale dell'opera.

Quando Egli si dette a ricercare nei magazzini presso il Camposanto gli avanzi del pergamo disfatto, trovò pure un frammento di base o meglio una striscia di marmo, perchè proprio non è che una striscia, ornata agli angoli e nel centro con teste di serafini riunite fra loro da festoni, ed egli, supponendo poter essere anche questo un resto del pulpito di Giovanni, nonostante la non perfettamente esatta misura l'applicò sotto il gruppo delle 4 statuette: ma quella base apparisce troppo chiaramente lavoro del 500, e non ha la minima relazione col nostro pergamo, perchè possa essere applicata alla ricomposizione e proprio sotto a quei gruppi: di qui l'errore che ne ha generati tanti altri.

In quello del Battistero di Pisa i leoni staccano da terra sul loro piano naturale e non hanno altra base che li rialzi; così a Siena; quelli di Pistoia hanno un altro piano, ma alto appena 2 o 3 centimetri: perchè in questo di Giovanni i leoni e le altre figure non avrebbero a esser poggiati direttamente sul terreno? Sarebbe un tanto di guadagnato per l'armonia e per la più scrupolosa esattezza, perchè quelle enormi basi ideate dal Fontana e sotto i leoni, e sotto le statue, e sotto la base del centro, non esistono, e se ho a dir tutta la verità, mi pare non potessero e non dovessero esister nemmeno. Le colonne infatti sostenute dai leoni, una di porfido, l'altra di broccatello di Spagna, colonne che non serbano traccia di ritoccatura o scorciatura, e che per questo possono servire di punto fisso di partenza, insieme ai leoni e al capitello



SCALA DEL PULPITO DI NICOLA NEL SAN GIOVANNI DI PISA.

misurano in tutto metri 2.40. (Quelle del pulpito di Nicola nel Battistero sono alte invece 2.25, e si capisce la differenza di proporzione per esser quello a 6 specchi, questo a 8). I due gruppi delle 4 statue 1 metro, e le due statue che vanno sopra, il *Cristo* e *Pisa,* compreso il capitello che si stacca dal carciofo, 1.40. Il gruppo del centro è alto, compresovi la base rappresentante le 7 arti liberali, 2 e 90 circa, e la differenza ci dà la misura e la proporzione dell'arco. La ricomposizione di questi pezzi non mi par dunque tanto difficile, e se, come può darsi, al caso pratico ci s'accorgesse di qualche piccola differenza di altezza, allora sarebbe il caso di fare, come in quello di Pistoia, un altro piccolo piano o ai leoni o alle statue. Mancherebbero dunque soltanto i sostegni delle due statuette, l'Ercole e il San Michele; e qui mi piace dir subito che quelli ideati dal prof. Fontana, formati da tre basi dello stesso disegno che vanno a restringersi sino a raggiungere la larghezza del piano delle statue, oltre risponder ben poco al carattere di quella scultura, non sono punto in relazione con tutto il resto e troppo appariscono messi lì proprio perchè le due statue una base dovevan bene averla!

In quanto alla scala poi, fu senz'altro applicata alla ricomposizione quella a mensoloni intagliati, simmetricamente girante attorno alla colonna cui s'appoggia il pulpito attuale: scala elegantissima e indovinata quanto si voglia, ma che non ha a che far nulla col pergamo di Giovanni. Quando poi si seppe che la scala doveva avere tutt'altra forma, ne fu deciso, è vero, il cambiamento, ma dando solo nuova disposizione agli stessi scalini, senza considerare che il male non sta nel girare in un modo o nell'altro quei mensoloni, i quali per essere di epoca differente non possono assolutamente adattarsi a quel pulpito se si vuol proprio ricomporlo come era prima.

Sopra i due ultimi scalini, nel centro della voluta della foglia, in alto, è intagliato uno scudo a fondo azzurro con tre fascie gialle e tre stelle dorate, a otto punte, nel capo. Nel libro dei Patrizi Pisani, che si conserva nell'archivio del Comune di Pisa, quest'arme vi figura come appartenente alla famiglia Ceuli. Ora, siccome si sa che gli Operai dell'Opera del Duomo, nei lavori che ordinavano solevano far incidere l'arme loro, e a Pisa se n'ha molti altri esempi, così è fuor di dubbio che anche la scala fu fatta fare dall'Operaio Curzio Ceuli, quello stesso che ordinò al Fancelli il pulpito nuovo nel 1626.[1]

Non sarebbe quindi possibile, a meno di non voler far per forza una stonatura, applicare al pulpito di Giovanni questa scala: e allora è lecito domandarsi, dopo tutto quanto si è osservato, se si può approvare e plaudire a una ricomposizione che disgraziatamente si riduce a un'accozzaglia di così variati stili e di tante diverse maniere!

Nei conti già citati di disfacimento, dopo una partita di L. 12 *per aver disfatta la scala dove si saliva al pulpito,* si legge subito:

« et per aver portato fuori del duomo la lionessa e messa sul muricciolo sotto un deposito verso il camposanto, L. 2 ».

Che n'è di questa lionessa, che non figura punto nella ricomposizione? A che si allude? Non già a uno dei leoni che facean da sostegno al pergamo, perchè non avrebbe potuto togliersi senza danneggiare tutto il resto del monumento; eppoi in quel conto si parla dopo soltanto del pulpito:

« e per aver levati *tutti* i marmi del pulpito del Vangelo e portati tutti in testa alla cappella della Nunziata, L. 74 ».

Dunque par certo che questa lionessa dovesse essere ai piè della scala come è quella che si vede nel pulpito di Nicola; è certo che la scala aveva tutt'altra forma di quella che il prof. Fontana ha accolto per il suo progetto, e che era (la pianta del Duomo che abbiam pubblicata ci affida che siamo nel vero) simile a quella che è al pulpito del San Giovanni a Pisa.

Perchè dunque la progettata ricostituzione possa dirsi riescita, è necessario radicalmente modificarla, o, per esser più pratici, basterebbe semplicemente togliere tutto quello che vi si è voluto aggiungere di nuovo e aggiunger quello che si è trascurato di metterci di antico, e allora solo potremo dire d'esser riesciti nell'intento: e a prova del mio asserto, ecco l'esempio preparato con una fotografia a cui è stato tolto tutto quello che, quanto opportunamente giudichi

[1] Il Ceuli fu Operaio dal 1617 al 1635.

lo studioso, s'è voluto appiccicarci; si ha, mi pare, un insieme più armonico, proporzionato e tutto in carattere, perchè il ricostruttore non si è occupato che di servirsi dei pezzi esistenti, nulla togliendo, nulla aggiungendo del suo. Posato il tutto sopra un tondo di marmo si rivede come è più probabile si fosse, prima che l'incendio o il desiderio del nuovo lo avessero tolto di mezzo.

E che tutto il pergamo alzasse da terra un mezzo braccio è presumibile oltrechè per la



PROPOSTA RICOSTRUZIONE DEL PERGAMO.

testimonianza dell'anonimo narratore, anche perchè l'insieme del monumento se ne avvantaggia, e le figure intorno sarebbero state troppo sacrificate se poggiate addirittura sul suolo.

XI.

Terminata così la parte critica del lavoro, si affaccia subito l'altra non meno grave e importante questione, se ricollocarlo dove era o altrove. E qui non occorrerà un grande sfoggio di argomentazioni per arrivare a concludere che è desiderabile ogni opera d'arte sia sempre rimessa nell'ambiente per cui è stata fatta: ma qualora però l'ambiente non abbia subìto, come al caso nostro, tali e tante modificazioni da rendere impossibile o troppo difficile o dannoso il desiderio. Nel Duomo di Pisa tutto è cambiato, e per rimettere il pulpito dov'era prima bisognerebbe buttare all'aria il coro attuale per rifarlo, come è detto fosse, quando il pergamo era al coro appiccato. Ma oltre alle difficoltà materiali che incontrerebbe l'impresa, non saprei quanto potesse sembrar lodevole sistema, per conservare un monumento, buttarne giù un altro, e non mi par nemmeno scusa sufficiente l'essere l'attuale coro del 600 per ordinarne senz'altro la demolizione.

Si ricomponga dunque, se si vuol proprio ricomposto, togliendo, s'intende, tutto quello che col pulpito non ha nulla a che fare; si studino meglio i sostegni dell'Ercole e del San Michele; si rifaccia la scala ai piedi della quale si dovrebbe mettere la lionessa di cui è parola nei conti di disfaci-

mento, e così ricostruito si collochi dappertutto, fuori che in Duomo, perchè anche a far miracoli, così mi scriveva l'arch. Marcucci, appassionato e intelligente cultore degli artistici studi, troppo presto rapito all'arte e agli amici, « anche a far miracoli, sarà sempre molto difficile il collocarlo in Duomo senza ristabilire il coro vecchio o nuovo che si voglia, nel luogo che occupava anticamente.... intanto io so che il pergamo abbisognerà di ritocchi non pochi per dirsi veramente ricostruito come era prima dell'incendio ».

Ora gli intelligenti e gli artisti troveranno con me molto strano che questi ritocchi non si vogliano fare o non si abbia nemmeno il coraggio di tentarli. E l'essere i nuovi pezzi già rifatti dallo scultore Sarrocchi e tutto quasi pronto per la ricostruzione, secondo il progetto già approvato, non può sembrare a nessuno che abbia fior di senno, ragione sufficiente per perseverare ancora in quella via dimostrata già troppo lontana dal vero. Così facendo si verrebbe a supporre che più che l'opera di Giovanni stia a cuore la ricomposizione ideata dall'artista Fontana, lo che non so quanto tornerebbe a onore di quelli che così in tutti i modi avessero voluto ricostruito il pergamo. Il quale se s'ha proprio a rimetter su, è da desiderarsi possa riveder la luce nel miglior modo e nella miglior veste possibile, a maggior decoro della città che a quel sommo artefice dette i natali.

Igino Benvenuto Supino.

LA XILOGRAFIA VENEZIANA

A proposito dell'opera del Duca di Rivoli: **Bibliographie des livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle** *et du commencement du XVIe (1469-1525)*. - Paris, Librairie Techener, 1892.

L'arte dell'incisione in legno in Italia nei secoli xv e xvi ha consacrato quasi tutte le sue forze all'ornamentazione e all'illustrazione dei libri stampati. La dispersione loro oppose delle grandissime difficoltà allo studio intimo e scientifico di quell'arte.

Attratti dalla grazia modesta e dalla semplice bellezza di questi ornamenti, di queste rappresentazioni, gli studiosi incominciarono coll'esaminare alcuni saggi isolati meno rari e d'una vaghezza più appariscente, coll'adoprarle e imitarle per l'ornamento di libri moderni, specialmente artistici.

La xilografia italiana può vantarsi d'aver dato l'impulso allo studio scientifico della sua storia col risvegliare un interesse puramente artistico.

Nell'importante suo libro *The art of woodengraving in Italy in the XV cent.* il Lippmann con sagacità e giudizio fece il primo tentativo scientifico di esporre lo sviluppo storico della xilografia italiana, e poco dopo il conte Delaborde dedicò una parte della sua *Histoire de la gravure*

Dal *Lucianus, De veris narrationibus*, 1494. Venetiis, Simon Bevilacqua, 4°. Aggrandito, l'originale ha 202 a 130 mm.

en Italie avant Marcantoine all'incisione in legno, svolgendo opinioni originali intorno alla sua origine e alla sua storia.

Questi lavori hanno avuto, fra altri meriti, specialmente quello di aver fatto sentire la necessità di dare a questi studi un fondamento più solido e largo, e in primo luogo di ottenere una cognizione più completa del materiale artistico e archivistico.

Già la prima parte di questo lavoro, la compilazione d'un catalogo completo di tutti i libri ornati con xilografie, incontra difficoltà grandissime. Devesi penetrare nel labirinto delle biblioteche, ordinate (quando lo sono) per studi di tutt'altro carattere e di cataloghi compilati senza alcun riguardo alla parte artistica dei libri, non trovando aiuto nemmeno nelle bibliografie, che neanche si propongono di accennare l'ornamento, il quale tante volte di per sè dà un pregio ad un volume grosso ed inutile; e così pure si devono sfidare contrarietà d'ogni genere per compiere coscienziosamente l'arduo lavoro.

Ecco perchè nessuno finora si è sottoposto alla prova di comporre una tale bibliografia artistica.

Adesso per una parte delle più importanti il lavoro è fatto, e fatto bene! Il duca di Rivoli, che già si mostrò conoscitore fino e indagatore sagace di questo ramo dell'arte, arreca un avanzamento considerevole a questi studi col suo catalogo dei libri con figure stampati in Venezia dal 1469 al 1525. Questa compilazione, pubblicata già nel *Bulletin du Bibliophile* dal 1889 al 1891, adesso ci si presenta raccolta in un volume, arricchita di aggiunte e di indici utilissimi e di una introduzione, sotto il titolo: *Bibliographie des livres à figures vénitiens* (1469-1525).

L'autore chiama il suo libro una bibliografia; ma l'opera stessa ci dà molto più di quello che promette il titolo, perchè ci presenta una raccolta del materiale, dei monumenti, ordinati scientificamente e preparati per le ricerche scientifiche, e gli elementi per la composizione di una storia della xilografia in Venezia.

Essendomi assunto il còmpito di riferire sull'opera del duca di Rivoli, ho creduto opportuno, lasciando da parte tutte le annotazioni e correzioni di poco rilievo, di seguire l'esposizione dello sviluppo della xilografia veneziana premessa dall'autore come introduzione al catalogo, e di svolgere le mie proprie considerazioni, aggiungendo alcune notizie necessarie o di considerevole valore a complemento del quadro storico.

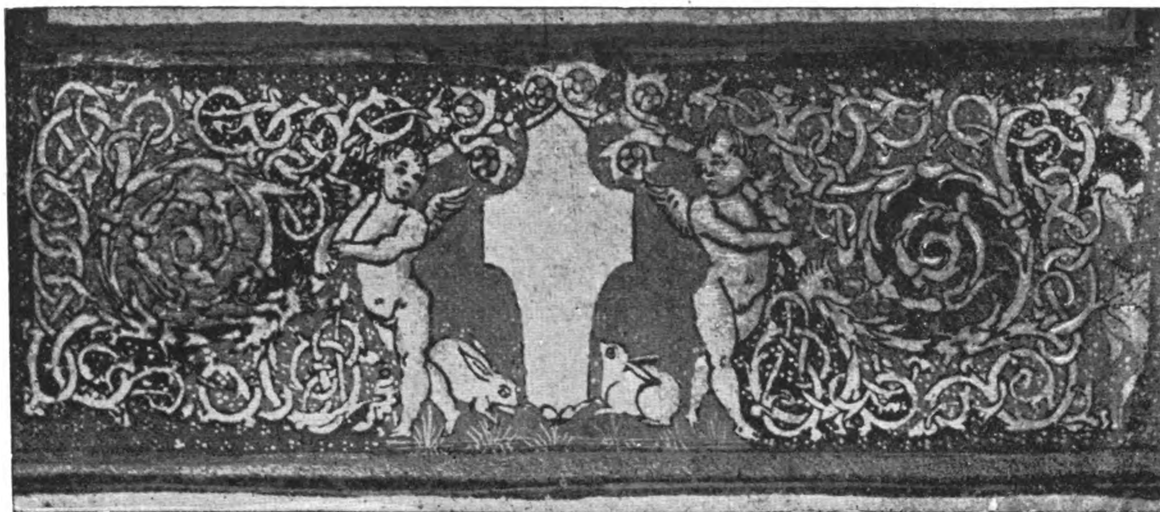
L'autore ha scelto, per ordinare la sua materia, la disposizione cronologica, l'unico sistema praticabile in questo caso, essendo lo scopo principale di un tale catalogo quello di stabilire per ogni xilografia, o per ogni gruppo di incisioni adornanti uno o più libri, l'edizione che per la prima volta contiene queste incisioni. Da una parte, soltanto le prove di queste prime edizioni, che sono naturalmente le più fresche e fine, possono dare un'idea esatta del valore artistisco delle incisioni; dall'altra parte, la data della prima pubblicazione dell'incisione ci dà quasi sempre con certezza la data esatta dell'origine, ci indica il luogo e l'officina dove fu adoperata per la prima volta, e ci offre con ciò un punto d'appoggio per lo studio dello sviluppo storico. L'ordinamento cronologico delle edizioni *princeps* traccia di per sè le linee principali dell'intero quadro storico. Mi pare che l'autore in qualche caso abbia seguito questo sistema giustissimo troppo strettamente, registrando in seguito alla edizione *princeps* d'un libro anche quelle edizioni del libro stesso, che mostrano differenti incisioni, di tutt'altro stile delle prime. Sarebbe stato necessario di mettere ogni libro con incisioni *nuove* sotto l'anno nel quale fu stampato.

Naturalmente non può essere considerato completo un catalogo di questo genere compilato per la prima volta. Esso servirà come fondamento sicuro per le aggiunte che, speriamolo, saranno suggerite da più parti. L'interesse vivo ed efficace degli studiosi per il suo lavoro sarà di certo il migliore omaggio e la migliore ricompensa per l'autore.

Tutto il periodo che corre dal 1469 al 1525, che comprende il suo lavoro, è dall'autore diviso in due parti: la prima dal 1469 al 1500, l'epoca delle incisioni a solo contorno (*gravure au trait*), e la seconda dal 1500 in poi, l'epoca delle incisioni con ombre (*gravure ombrée*); e difatti questi due periodi generali si distinguono molto chiaramente: il cambiamento di stile verso il 1500, che condusse alla decadenza della xilografia veneziana nella prima parte del Cinquecento, appare quasi repentino.

Ma mentre le produzioni del secolo XVI si presentano come una massa densa e un po' monotona di opere meccaniche, e che non manifestano alcun progresso artistico, nel primo periodo invece si devono riconoscere tre gradi di incremento ben distinti, ognuno dei quali ci mostra il suo aspetto caratteristico, e nel suo contrasto cogli altri ci fa meglio comprendere lo sviluppo particolare di quest'arte. Il primo comprende gli anni dei primordi, i tentativi di adoperare la xilografia per ornamento di libri (dal 1469 al 1480 circa); nel secondo (dal 1481 al 1489) vediamo emergere le forme caratteristiche della maniera veneziana, che il terzo ci mostra pervenuta ad uno stile artistico originale, all'apogeo di quest'arte (dal 1489 al 1500).

Alle osservazioni generali che vorrei svolgere intorno al primo dei gruppi di xilografie sopra



FREGIO DEL MARGINE INFERIORE DELLA INCORNICIATURA

dell'Eusebius, *De evangelica praeparatione.* 1470, Venetiis, Nicolaus Jenson, fol. Vaticana (inc. 30) grandezza dell'originale.

distinti debbo premettere le aggiunte e annotazioni che posso fare a questa parte del catalogo dell'autore.

Del *Plinio del 1469* la biblioteca Corsiniana in Roma conserva un esemplare senza le xilografie descritte dall'autore.

Del *Livio del 1470* l'esemplare della Corsiniana è composto di due differenti copie; il terzo volume non ha incisioni, mentre i frontispizi dei due primi volumi sono adornati con xilografie *diverse* da quelle descritte dall'autore. Primo volume: l'ornamento del margine inferiore è composto da due impressioni *della stessa tavola* rappresentante un ornato di rami e foglie (largo millimetri 60, alto 53), stampate ai fianchi d'una corona dipinta. Sei impressioni della stessa tavola, l'una sopra l'altra, formano il lato esteriore della cornice; i lati inferiore e superiore sono composti d'un ornamento (largo millimetri 16, lungo 215) di rami intrecciati e di foglie. La cornice del frontispizio del secondo volume è composta dalle stesse tavole, ma disposte in modo diverso. Anche le iniziali sono stampate in xilografia.

L'esemplare della biblioteca Chigiana ha ornato soltanto il frontispizio della prima decade. Di sotto un'incisione (alta millimetri 36, larga 202) composta da due ornamenti di rami intrecciati ai fianchi d'una corona dipinta; i margini interno e superiore sono adornati da una listella (20/273) di rami e foglie sorgenti da un fiore; il margine esterno non ha incisione. Si trovano nel libro sedici differenti iniziali stampate.

Del *Valerius Maximus del 1471* gli esemplari della Corsiniana e della Barberiniana sono privi di incisioni.

Egualmente gli esemplari del *Trapezuntius* (*1472?*), che si conservano nella Corsiniana e nella Casanatense, non mostrano le incisioni descritte dal duca di Rivoli.[1]

Dall'altra parte posso aggiungere alcuni libri di questo tempo con xilografie:

Petrarca, *Canzoniere.* 1470, Christophorus et Vendelinus de Spira, in-4°; Hain. 12752. — L'esemplare della biblioteca Vittorio Emanuele a Roma (70. 3. C. 26) ha adornata la prima pagina del *Canzoniere* con due incisioni. Il margine inferiore mostra due sirene, femmine con corpo di pesce: quella a sinistra tiene una cornucopia, quella a destra uno stendardo (alta millimetri 49, larga 135). Il margine superiore (molto tagliato) esibisce un ornamento composto di nastri intrecciati (largo millimetri 140).

Gli esemplari della Corsiniana e della Barberiniana non sono ornati di incisioni.

Petrarca, *Canzoniere.* 1473, Venetiis (senza nome di stampatore); in-fol.; Hain. 12757. Biblioteca Corsiniana (51. C. 3). — Fregio di sotto (37/121) e fregio a destra (255/17). Ornamenti di rami intrecciati, di foglie e fiori. Iniziale *V.*

Svetonius. 1471, Nicolaus Jenson, in-4°; Hain. 15117*. Biblioteca Casanatense (Incun. n. 246). — Sul primo foglio, margine inferiore (40/150): due putti alati sonanti il corno tengono uno scudo; i loro movimenti non sono simmetrici; due rami si stendono di sotto in su e finiscono con dei fiori; due cani si vedono di sotto e due uccelli di sopra. Margine esterno (137/27): ornamento di rami intrecciati sorgente da un vaso, con due uccelli e due pavoni ornamentali (117 millimetri); di sopra una parte della stessa tavola di 80 millimetri. Iniziali stampate. L'incisione è di un disegno molto elegante e fino, mentre che l'esecuzione tecnica è abbastanza grossolana ed inabile; l'impressione è difettosa.

Eusebius, *De evangelica praeparatione.* 1470, Nicolaus Jenson, in-fol.; Hain. 6699 Biblioteca Vaticana (Incun. n. 30). — Cornice composta dalla incisione del *Plinius 1469* (Jo. de Spira) che forma il margine inferiore, (vedi la riproduzione, p. 97), da quella trovata dal duca di Rivoli nel *Cicero Officia 1472* (Vendel. de Spira), che occupa il margine esterno (la tavola ha 30/230); per riempire tutta l'altezza si è stampata un'altra volta disopra una parte della tavola (alta 68 millimetri); i margini interno e superiore sono adornati da fregi di rami intrecciati con foglie.

Virgilius, 1472. *Opera.* Nic. Jenson? in-fol.; Biblioteca Barberiniana (AAA, ii, 7). — Cornice sul foglio 21 verso, composta da impressioni delle stesse tavole adoperate per l'*Eusebius* del 1470.

L'esemplare difettoso della Corsiniana mostra soltanto sul margine interno la listella (215/17), che adorna il margine interno e superiore del primo volume del *Livio 1470* della Corsiniana.

Tutti questi riquadri di libri che ho potuto vedere nelle biblioteche di Roma, ad eccezione del *Petrarca*, sono miniati nella stessa maniera. Il fondo è azzurro con gruppi di tre punti bianchi; i campi simmetrici sono distinti di rosso, verde ed argento. Piccoli tratti sono aggiunti colla penna, là dove i legni non bastavano a compiere il contorno in lungo e in largo della parte stampata, così che a mezzo del disegno, del colore e degli orli di argento o d'oro e di colore, che attorniano il tutto, le parti stampate formano insieme una sola incorniciatura completa.

Da questi appunti possiamo dedurre i seguenti fatti importanti:

Le incisioni non si trovano in tutti gli esemplari della stessa edizione del libro, ma soltanto in pochissimi di essi.

Le stesse tavole di legno sono adoperate nello stesso tempo per i libri di differenti stampatori.

Le incisioni non sono stampate contemporaneamente coi tipi del libro, ma aggiunte dopo. Gli stampatori da per sè dunque non hanno niente da fare con queste incisioni.

Le medesime tavole si trovano stampate diverse volte sulla stessa pagina, ciò che dimostra

[1] Suppongo che gli esemplari di questi due libri descritti dal duca di Rivoli siano gli stessi (della Bibl. Nazionale) visti dal conte Delaborde.

che sono state stampate a mano, non a macchina, come i tipi del libro; un'osservazione che già fece il conte Delaborde.

Corrisponde a questo carattere delle incisioni come lavoro manuale ed individuale l'aspetto dell'impressione stessa, che rivela la mancante abilità tecnica nello stampare queste tavole di



LA RISURREZIONE DI LAZZARO.

Dalle *Devote Meditazioni di S. Bonaventura*. 1487, Venezia, Jeronimo de Santis e Cornelio, 4°, Casanatense.
L'originale ha 171 a 133 mm.

legno. L'inchiostro pallido, che spesso forma uno strano contrasto colla perfetta splendidezza dell'impressione dei tipi, non è stato distribuito egualmente per tutta la tavola, la pressione che produsse l'impronta non era eguale in tutte le parti, così che l'inchiostro abbondante in una parte manca in altre.

Queste xilografie di certo non furono ancora fatte per figurare per sè, ma soltanto per aiutare il lavoro del miniatore a cui servirono come modelli (stampiglie), e perciò in tutti gli esemplari visti da me o descritti dal duca di Rivoli queste incisioni sono miniate con cura e finezza,

nello stesso modo come molti ornamenti e iniziali disegnati nei libri veneziani di quel tempo, mentre più tardi, per contrapposto alle xilografie tedesche ecc., in Italia le illustrazioni nei libri non si trovano quasi mai dipinte. La conformità della pittura, dei colori e dell'ornamentazione di quasi tutti gli esemplari di libri di diversi stampatori che ho visto, lascia credere che probabilmente abbiano ricevuto questi ornamenti in una bottega di miniatori, per i quali un artista avesse eseguito queste tavole in legno come modelli.

Il valore artistico del disegno di queste incisioni, delle quali alcune si possono chiamare veri capolavori di finezza e di grazia, è molto disuguale, come anche la diligenza e la finezza dell'esecuzione tecnica; ma tutte lasciano travedere gli stessi distintivi della tecnica dell'intaglio. La discrezione e la rigidità nell'indicazione delle forme, le linee un po' grosse e dure, incoerenti ed interrotte e di grossezza cambiante, che si limitano ad accennare le forme più essenziali, e che non circoscrivono tutta la forma, ma soltanto singole parti di essa, mostrano egualmente in tutte la mancanza di quella esperienza, di quella facilità tecnica che non si può acquistare che con una pratica lunga ed assidua.

Ma in verità queste xilografie non sono affatto le prime produzioni di quest'arte in Venezia. Documenti ben conosciuti tratti dagli archivi di Venezia dimostrano che già dal principio del Quattrocento la xilografia era una professione tanto comune ed importante, che nel 1441 si credeva di dover aiutare a mezzo di legge gli artigiani esercenti questo mestiere, che già andava in decadenza. Fin adesso nessuna opera che si possa attribuire con sicurezza a questo tempo è venuta a nostra cognizione. Le incisioni in legno che noi conosciamo come le più antiche non mostrano di certo nessuna traccia artistica o tecnica dei loro antecessori, ma si manifestano nella tecnica dell'intaglio e nel metodo di stampare come i primi saggi d'una tecnica nuova. Fra gl'intagliatori professionali, dei quali parlano i documenti, e gli artisti che hanno eseguito questi primi ornamenti dei libri stampati in Venezia dal 1469 al 1472, non c'è relazione.

Lo stesso carattere di produzione occasionale, non professionale, ci presentano anche gli altri incunaboli della xilografia applicata all'ornamentazione di libri stampati in altre città d'Italia.

Le prime incisioni in legno eseguite in Italia per le quali si può fissare una data determinata sono, come è ben noto, le xilografie che adornano le *Meditazioni* del Turrecremata stampate la prima volta a Roma nel 1467. Il disegno di queste xilografie evidentemente è di carattere italiano, non perchè le incisioni siano copiate in verità dagli affreschi del chiostro di S. Maria sopra Minerva, come si crede di poter presumere dal titolo del libro, [1] ma perchè malgrado la rozzezza e l'inabilità dell'intaglio lasciano travedere forme del tutto italiane. È stato il conte Delaborde che, contro il Passavant e il Lippmann, giustamente ha sostenuto che queste incisioni mostrano chiaramente il fare d'un artista inesperto nella tecnica, che esse non hanno alcuna corrispondenza colle xilografie tedesche di questo tempo, e che sono da considerarsi come i primi tentativi d'un artista italiano. Di certo le xilografie stesse si presentano come opere d'una persona senza pratica in questa tecnica.

Più vicino sotto ogni rispetto alle nostre xilografie veneziane troviamo un secondo monumento della illustrazione di libri nel 1472 in Verona. L'attribuzione delle incisioni del Valturius, stampato in Verona nel 1472, al valente architetto, scultore, pittore e medaglista Matteo de' Pasti, non si fonda che sulla relazione dell'artista coll'autore del libro, sulle sue cognizioni della materia trattata in questo, ecc. Ma in fatto non sarebbero indegne d'un tale artista queste incisioni, le quali in parte mostrano una grande delicatezza e maestria del disegno, mentre rivelano anche esse la mancanza di pratica nell'esecuzione tecnica dell'intaglio.

Tutte queste xilografie, ed ancora molte altre fatte dopo, restano isolate e senza trovare dei seguaci immediati nelle loro maniere; mentre che dal 1490 circa le maniere caratteristiche, for-

[1] Le parole: « Meditatōnes Reverēdissimi patris dñi Johannis de turrecremata Sacrosc̄e Romane eccl'ie Cardinalis posite τ depicte de ipsius mādato ī eccl'ie ambitu sc̄e marie de Minerva Rome » secondo il concetto di quel tempo non possono essere intese se non nel senso che il cardinale abbia fatto fare nel chiostro delle pitture rappresentanti gli stessi *soggetti* trattati nel testo del libro.

matesi conformemente al carattere dell'arte regionale, seguono uno sviluppo continuo e coerente. Non si può spiegare questo strano fatto, questa grande varietà di differenti maniere nel disegno e nell'intaglio, rappresentate soltanto da singole opere, che colla supposizione che i prodotti di questo genere non siano lavori di intagliatori di mestiere, ma opere occasionali di artisti periti nella lavorazione artistica del legno e di altre materie affini, e versati in varie arti e tecniche.

Mi pare necessario di far risaltare alcune osservazioni sul carattere particolare della illu-



FRONTISPIZIO DI: FRA CHERUBINO DA SPOLETO

Spiritualis vitae compendiosa regula. Venezia, senz'anno, 4°. Grandezza dell'originale.

strazione di libri in Italia, le quali potrebbero contribuire a rischiarare la sua origine e la sua natura.

Tutto dovrebbe indurci a supporre una grande affinità fra le incisioni in legno che adornano i libri e le miniature che si vedono dipinte nei codici manoscritti e nei libri stampati, al qual genere d'ornamentazione seguì la xilografia. Invece una tale relazione non esiste. Neanche le tavole in legno, che sono i primi saggi dell'illustrazione di libri a mezzo della xilografia e che in parte servirono addirittura ai miniatori come modelli (stampiglie), mostrano omogeneità colle miniature, se non nelle forme ornamentali. La xilografia, adoperata per la maggior parte per l'illustrazione di libri, si sviluppa assolutamente indipendente dall'arte della miniatura, la quale mantiene lungo tempo ancora il suo posto accanto alla xilografia, indipendente nella composizione e

nelle forme come nello stile degli ornamenti. Il confronto di saggi dei due generi dimostrerà chiaramente le differenze fondamentali dello stile.

Un altro fatto viene a confermare questa osservazione: le xilografie italiane anticamente non erano quasi mai dipinte con colori e non erano di certo destinate ad esser miniate dopo. Mentre che in Germania e negli altri paesi settentrionali le xilografie fino al tempo del Durero non consideravansi che come il fondo per la miniatura, in Italia le illustrazioni e ornamenti erano riguardati come un ornato dei libri già per sè sufficiente, come opere d'arte che potessero valere per sè senza l'aiuto d'un'altra arte. Già l'uso molto antico di fare spesso spiccare gli ornamenti su fondo nero dimostra che non c'era l'intenzione di miniarle.

Queste particolarità caratteristiche della xilografia italiana ci mostrano che strada abbia da seguire l'indagine intorno ai suoi primordi. In Germania la xilografia prende origine dal gruppo dei miniatori e stampatori di carte da giuoco, d'imagini di santi, di libri xilografici, ecc. (« Briefmaler » « Briefdrucker »), e deve la sua importanza artistica al concorso dei grandi pittori, che col fornire agli intagliatori dei lor disegni, la cui esecuzione richiedeva valentia maggiore dell'ordinario, condussero a perfezionarsi anche i tecnici dell'intaglio. In Italia le origini della xilografia si devono cercare non fra i miniatori o stampatori, ma nella sfera *delle tecniche affini all'intaglio.* Come sappiamo che l'incisione in rame non è stata che una figlia dell'oreficeria, un'arte praticata nel primo tempo dagli orefici-scultori, così mi pare che la xilografia in Italia abbia tratto la sua origine artistica dal gruppo degli artisti, i quali come scultori, intagliatori in legno, medaglisti, intarsiatori — arti che a molti di essi erano familiari tutte insieme — erano nello stesso tempo valenti disegnatori e versatissimi nel maneggio del materiale e nella tecnica.

Non è possibile ancora di entrare nelle particolarità di quest'argomento; non posso che accennare le tracce che, oltre agli indizi della tecnica e del modo caratteristico di impiegare le incisioni per l'ornamentazione di libri, ci conducono dall'arte della xilografia a quelle della scultura.

Voglio ricordare che Lorenzo Canozzi di Lendinara,[1] conosciutissimo come intarsiatore, nel 1470 e 75 a Padova, e Matteo Civitali,[2] il celebre scultore, nel 1477 e 78 a Lucca, stamparono diversi libri, dei quali quei del Canozzi sono interessantissimi per la forma originale ed elegantissima dei tipi.

Lasciando da parte che la xilografia abbia copiato singole rappresentazioni della scultura, si deve notare, come di grande importanza, la stretta affinità della xilografia allo stile del rilievo nel modo della composizione, e la evidente rassomiglianza degli ornamenti elegantissimi adoperati nelle incisioni in legno con quelli che si ammirano nei monumenti della scultura ed architettura; queste conformità, osservate giustamente anche dal duca di Rivoli (p. XII e 75), manifestano una influenza fortissima della scultura sulla xilografia.

Il secondo periodo della xilografia veneziana, che crediamo di poter distinguere nel Quattrocento (dal 1480 circa al 1489), deve esser considerato come preparatorio allo stile sviluppato e perfezionato che ammiriamo nell'ultimo decennio del secolo.

Le incisioni di questo gruppo distinguonsi moltissimo da quelle del primo, così che difficilmente si scorgono i rapporti stilistici fra loro. La durezza e l'asprezza delle linee corte e appuntate senza coerenza, che stentano a circoscrivere le forme, producono l'impressione d'un lavoro trascurato. Le linee sono disuguali e curvate in un modo quasi stereotipo senza accostarsi bene alle forme. La tecnica manca ancora dell'esattezza e della regolarità che distingue le opere posteriori. L'ornamento ha lasciato del tutto di appoggiarsi allo stile delle miniature e segue le forme prevalenti nell'architettura e nella scultura. Ornati di foglie d'acanto sorgenti da vasi, mischiati con armi antiche, maschere, puttini, hanno rimpiazzato i rami e le foglie; ed aquile e delfini, centauri, mostri di mare, ecc., si introducono nell'ornamento.

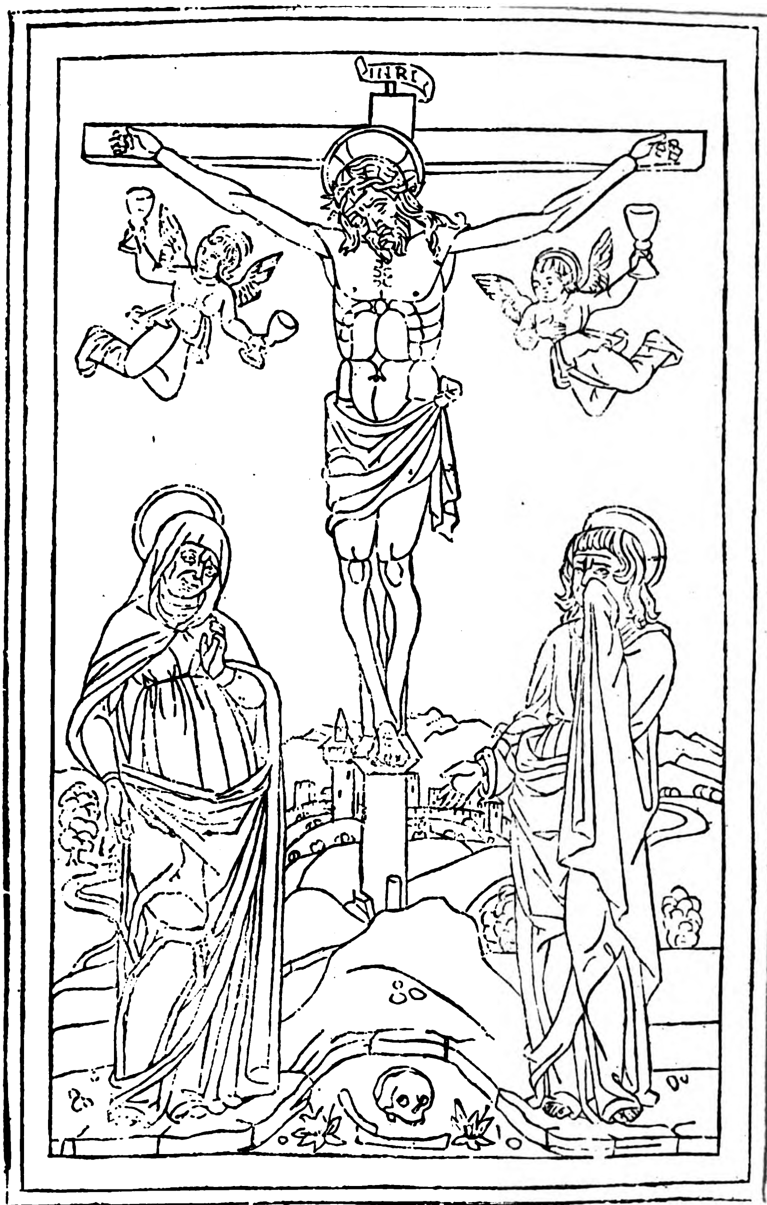
Come saggi della maniera di questo secondo periodo citiamo fra altre le xilografie dei Messali

[1] Vedi: MICHELE CAFFI, *Dei Canozzi o Genesini lendinaresi;* Lendinara, 1878.

[2] YRIARTE, *Matteo de Civitali;* Paris, 1886, p. 28, nota 1.

dal 1482 al 1487 (vedi riproduzione nella presente pagina), le illustrazioni dell'Esopo (1487) e del Petrarca del 1488 (vedi riproduz. Lippmann, l. c., p. 77 e 80).

Si devono escludere da questo gruppo alcune incisioni le quali, per la data di stampa del libro che adornano, sono state messe erroneamente fra le più antiche di Venezia, mentre che il



CRISTO IN CROCE.

Dal *Missale Romanum*. 1482, Venetiis, Octav. Scotus, fol. (Bologna). L'originale ha: 239/152 mm.

loro carattere stilistico le attribuisce evidentemente all'ultimo decennio del secolo XV; esse si vedono nei *Dialogi di Santa Caterina* stampati secondo l'*explicit* il 17 marzo 1483 da Lucantonio Giunta e Matteo Codeca, e che si ritrovano pure in una edizione del libro stampata dagli stessi stampatori il 17 marzo 1494.[1] L'autenticità della data 1483, messa in dubbio anche dal duca

[1] Queste due edizioni, sebbene similissime l'una all'altra, differiscono non soltanto nell'*explicit*, come crede il duca di Rivoli, ma mostrano per tutto il testo delle differenze abbastanza gravi. Hain 4690 (Panzer, III,

di Rivoli, è contestata già per il fatto che fuori di quello non si conoscono libri stampati nè dal Giunta nè dal Codeca prima del 1489; la prova decisiva, che questa edizione non possa essere stata stampata prima del 1490, fu messa fuori dal Fisher nella sua *Introduction to a Catalogue of the early italian prints* (p. 319): il libro è dedicato a « Isabella, consorte dello illustrissimo signore zuã Galeazzo sforza potẽtissimo duca di Milano: & madona beatrice cõsorte dello illustrissimo signore Ludouico sforza dignissimo duca di Barri... ».[1] I matrimoni di queste coppie non ebbero luogo che l'uno nel 1489, l'altro nel 1490.

Non posso pure tacere il mio dubbio intorno all'esattezza della data del Nicolaus de Lyra, s. l. e a. « vers 1480 » (Rivoli, p. 11). Gli esemplari della voluminosa opera del Lyra si trovano spesso composti da parti di differenti edizioni.

Con ragione l'autore ha notato l'importanza e nello stesso tempo la diversità di stile delle tre grandi incisioni che adornano i primi capitoli del *Supplementum Chronicarum* di Iacobo Filippo Bergomense del 1486, e con giusto criterio, mi pare, egli ha riconosciuto nel disegno dei rapporti colla scuola del Pollaiolo. Ma non credo che perciò si debba mettere in dubbio con lui la loro origine veneziana. Queste incisioni trovano un'analogia stilistica, secondo me, in una xilografia che adorna il frontispizio del libro di Frate Cherubino da Spoleto, *Spiritualis vitae compendiosa regula* (Venezia, s. a., Rivoli, p. 73) e che l'autore ha messo a torto nel principio del secolo XVI. La sua critica poco favorevole intorno a questa incisione mi pare meno giustificata che la sua sorpresa d'aver incontrato in un libro stampato, come crede lui, nel Cinquecento, un'opera così primitiva. La maniera dell'intaglio, le linee delle pieghe un po' grosse e rozze, curvandosi e terminando con degli uncini, il disegno del viso, gli spazi neri fra le grandi foglie e le frutta dell'albero, tutto mostra una grande affinità colle tre incisioni del Bergomense, alle quali è tanto inferiore quanto mi pare che sia anteriore. Se anche il libro stesso non fu stampato verso il 1480, come credo io, di certo la xilografia appartiene a questo tempo. (Vedi la riproduzione, p. 101).

Queste incisioni del Bergomense e del Cherubino possono servire benissimo per illustrare la transizione dal primo al secondo periodo.

Allo stesso periodo dobbiamo assegnare ancora una serie di xilografie importantissime che si trovano nella prima edizione figurata delle *Meditazioni di San Bonaventura,* stampata nel 1487 in Venezia da Ieronimo de Santis e Cornelio suo compagno. L'unico esemplare che si conosca fino adesso di questa edizione non ricordata dal duca di Rivoli, si conserva nella biblioteca Casanatense in Roma. Le undici incisioni (alte 171 a 173, larghe 133 a 135 millimetri), che gli danno il pregio, rappresentano i principali avvenimenti della vita di Cristo, dalla risurrezione di Lazzaro fino a quella di Cristo.

Queste incisioni ci mostrano una maniera del tutto particolare e non trovano analogie fra le opere conosciute finora. Mi paiono d'una importanza straordinaria per il merito del disegno interessantissimo e affatto originale, come per la tecnica dell'intaglio. Non soltanto l'aspetto delle prove e la grande quantità di rotture del legno indicano che siano assai anteriori alla data della stampa del libro, ma anche lo stesso carattere dell'intaglio dimostra che queste incisioni sono produzioni dei primi tempi della xilografia veneziana.

I tratti delle pieghe lunghi e stretti e terminanti con uncini, e le linee, che indicano i capelli, curvate in un modo un po' stereotipo, e il disegno degli occhi e delle sopracciglia fanno vedere una tecnica simile a quella delle incisioni del Cherubino e del Bergomense; mentre che tante altre caratteristiche, come la fattura del tutto particolare dei visi troppo grandi e delle mani

p. 184, n. 633) cita ancora una terza edizione, del 17 marzo 1482, la quale di certo non deve la sua esistenza nella letteratura bibliografica che ad un errore. Nell'esemplare dell'edizione del 1483 della bibl. Alessandrina in Roma (Inc. 80) le estremità delle righe dell'*explicit* non sono stampate bene, così che si legge infatti MCCCCLXXXII invece di MCCCCLXXXIII.

[1] Così nella edizione del 1494; quella del 1483 per errore di stampa tralascia un passo, così che si legge: « ...... Madonna ysabella cõsorte del illustrissimo signore lodouico sforza dignissimo ducha di barri.... ».

denunziano un artista che non si è formato ancora uno schema per l'esecuzione tecnica delle forme, che non sa ancora trascrivere nel dialetto della tecnica le forme del disegno grandioso e libero da ogni maniera, ma che cerca di rendere il disegno tale quale senza introdurvi cambiamenti per facilitarne la riproduzione.

Non posso fare a meno di richiamare l'attenzione sullo stile stretto e schiacciato della composizione col suo orizzonte altissimo, e sulla acutezza nel disegno delle forme che rivelano, mi pare, evidentemente il carattere plastico, lo stile di rilievo di queste opere.

La riproduzione (p. 99) della prima incisione della serie, del resto eseguita con maggiore



LA SEPOLTURA DI CRISTO.

Dalle *Meditazioni di S. Bonaventura*. Venetia, adì 4 de aprile 1500, 4° (Bologna). Grandezza dell'originale.

diligenza e finezza delle altre, potrà dare meglio delle parole una idea esatta del valore artistico di queste opere importanti.

AGGIUNTE AL SECONDO PERIODO.

Chiromantia.

s. a. Venezia. Erhard Ratdolt.
4° Hain 4971. — Berlino, R. Bibl. Na. 2738. — Vienna.

21 disegni di mani.

1481. Padue. Mattheus Cerdonis de windischgretz & Erhard Ratdolt.
4° Hain 4972 †.
1484. Padue. Mattheus Cerdonis de Windischgretz & Erhard Ratdolt.
4° Hain 4974*. — Berlino, R. Bibl. Na. 2741: — Vienna.

Le stesse incisioni della edizione Venezia s. a.

Altre edizioni del 1486, 1493, 1499, v. Hain 4975 al 78.

1477.

DIONYSIUS PERIEGETES, *De situ orbis.*

1477. Venetiis. Bernard Pictor, Erhardus Ratdolt cum P. Loslein de Langenzen.
4° Hain 6226*. — Roma, Casanatense, Inc. 1691. — Corsiniana, 50 E. 10. — Berlino, R. Bibl. Vi. 6746. — Vienna.

Cornice (alta 198, larga 127 millimetri) ed iniziali.

1482.

Missale sec. Ord. Fr. praedicatorum.

" Impressū venetijs opera r expēsis Octauiani Scoti Modetiēsis. M. CCCCLXXXII.
" Nono Kalendas Ianuarij. „
4° Hain 11289*. Weale, p. 242. Firenze, Magliabechiana: A. 7. 10. — Bologna: A. V. KK. IX. 10.

Fol. l 8 verso: incisione (145/95) rappresentante Cristo in croce; due angeli raccolgono il sangue delle sue piaghe; Maria e San Giovanni ai lati della croce.

Missale secundum consuetud. romane curie.

" Impressū venetijs arte r īpēsis Octauiani Scoti Modoetiēsis..... Pridie Kal' septēbris.
" MCCCCLXXXII. „
fol. Manca nel Hain e nel Weale. Bibl. Vaticana: Inc. 400. — Bologna: A. V. KK. V. S.

Fol. n 7 verso: incisione (239/152). Cristo in croce, due angeli, Maria e San Giovanni (vedi riproduzione p. 103).

Missale secundum consuetudinem romane curie.

" Impressum venetiis arte r impēsis Octauiani Scoti Modoetiensis.... quarto Kalendas
" decembris. M. CCCCLXXXII. „
4° Manca nel Hain e nel Weale. Firenze, Palatina: D. 7. 6. 10. — Bologna: A. V. KK. IX. 6.

Fol. p 8 verso: incisione del Missale Ord. Praed. 1482 (?)

1483. *Missale secundum consuetudinem romane curie.*

" Venetiis impressum: cura impensisq. Bernardini bergomēsis: Georgij mantuani r Pa-
" ganini brixiēsis..... xxviiij. Kl'. Ianuarij 1483. „
8° Hain 11381. — Roma, Corsiniana: 48. E. 25.

Fol. p 8 verso: incisione (112/63) dello stesso soggetto. Lavoro assai negligente nello stile delle incisioni precedenti.

1485. *Missale secundum consuetudinem romane curie.*

" Impressum venetijs arte r impensis Petrum (sic) Cremonensem Dictuz. Ueronensem.....
" Die. X. nouembris. M. CCCCLXXXU. „
4° Manca nel Hain, Weale p. 136. Firenze, Palatina: D. 7. 6. 11.

Fol. o 8 verso: incisione (147/100) dello stesso soggetto. Disegno migliore, intaglio un poco duro.

1487. *Missale secundum consuetudinem romane curie.*

" Impressū venetijs arte et impensis Nicholai de Franckfordia. Anno domini.
" M. cccc. lxxxvij. „
8° Hain 11389, Weale p. 157. Berlino, R. Bibl.: Dq. 10626.

Fol. 115 verso: incisione (123/78) dello stesso soggetto. Lavoro assai grosso.

Ci contentiamo di indicare soltanto questi Messali del secondo periodo, i quali sono d'un interesse speciale per la cognizione dello stile di transizione.

1487.

S. BONAVENTURA, *Meditazioni.*

Fol. a 1 recto: bianco; fol. a 1 verso: prima figura;
Fol. a 2 recto: " ¶ Incominciano le deuote meditazione sopra la passione del nostro |
" signore cauate ꝛ fondate originalmente sopra sancto Bonauentura | .... „

Cornice di nastri e fiori su fondo nero, copiata da quella del Regiomontanus del 1482. 5 quaterni segnati dall'a all'e.

Fol. e 8 recto: " ¶ Finisse le deuote meditatione del nostro signore impresse in la
" incli | ta cita de Uenetia per Jeronimo di sancti ꝛ cornelio suo compagno | de
" mille quatrocento ottantasette .... „
4° Roma, Casanatense: inc. 1477.

(Vedi p. 104 e riproduz. p. 99).

1488.

ALEXANDER VILLADEI, *Opus Alexandri gramatici pro eruditioe pueror.*

1488. 3 Marzo. Venetiis, Guilelmus de Monteferrato de Tridino.
4° Roma, Corsiniana: 53. B. 15.

Cornice del Regiomontanus del 1482 (?).
Altra edizione:

1488. Venetiis, Bernardinus Benalius.
Fol. Berlino, R. Bibl. W. 561.

Bellissima cornice su fondo nero (290/202).

Nelle illustrazioni dei libri dell'ultimo decennio del Quattrocento (1489 a 1500) l'arte della xilografia in Venezia ha raggiunto il colmo della sua perfezione. Dacchè si è rivolta l'attenzione su alcune delle opere principali di questo genere, si è creduto di non poterne attribuire la paternità che ai pittori più grandi di questo tempo. Ben a ragione si è riconosciuto con ciò il valore artistico di queste incisioni; ma in fatto queste attribuzioni, non fondate che sulla cognizione di singoli saggi staccati e mancanti di una base scientifica, si sono mostrate adesso del tutto erronee.

Si deve considerare come un merito del duca di Rivoli di aver completamente distrutto queste ipotesi, e di aver dimostrato chiaramente che, studiando tutto l'insieme delle produzioni di questo periodo nella loro coerenza artistica, si rivela tutta un'arte per sè indipendente dalla pittura, tutto un gruppo di artisti valenti, che dedicavano esclusivamente all'illustrazione di libri tutte le loro forze artistiche, e di aver provato che le marche, le quali si interpretavano arbitrariamente come segnature di pittori, sono monogrammi non dei disegnatori ma degli intagliatori che eseguirono le tavole stesse per la stampa.

Queste conclusioni l'autore ci presenta come il frutto delle indagini fatte da lui insieme coll'Ephrussi e pubblicate a più riprese.[1] Le sue ricerche intorno ai veri autori delle incisioni veneziane di questo tempo, si possono considerare come la parte più importante del suo lavoro.



RITRATTO DELLO SCANDERBEG.

Da Marini Barletii, *De vita et rebus gestis Scanderbegi*. Rome per B. V., senz'anno. Venezia (Marciana 30482). L'originale ha 258 a 174 mm.

Egli incomincia a distinguere non soltanto differenti gruppi stilistici, ma già delle singole individualità di artisti e tenta perfino di comporre « l'œuvre » dei più considerevoli di essi.

[1] « Vedi: *Gazette des Beaux-Arts,* 1886: « A propos d'un livre à figures vénitien de la fin du xve siècle »; 1890: « Notes sur les xylographes vénitiens de xve et xvie siècles »; 1891: « Zoan Andrea et ses homonymes ».

Il nuovo secolo porta, secondo l'autore, un cambiamento repentino dello stile. Il cambiamento è evidente ma non mi pare che sia avvenuto senza preparativi e senza transizione. Parecchie incisioni della fine del Quattrocento ci mostrano già lo sforzo di dare al disegno fino e rigido delle forme una più grande morbidezza e un più grande tondeggiamento, d'introdurre una realtà plastica nella modellazione in contrasto all'incisione a semplice contorno.

Le ragioni di tale cambiamento di stile dipendono, a mio parere, da tre circostanze,: lo stile dell'incisione in rame, che in questo tempo si elevò alla sua perfezione, non mancava di esercitare una grande influenza sulla xilografia; l'imitazione del tratteggio dell'incisione in rame colle lunghe linee diritte incrociantesi in angoli molto acuti, favorita forse anche dall'uso di adoperare spesso per l'incisione a rilievo il metallo invece del legno, si fa vedere in una grande quantità d'incisioni in legno dei primi anni del secolo XVI, specialmente, p. es., nelle illustrazioni dei Breviari ed Offizi.

In seconda linea l'influenza diretta di incisori della scuola tedesca, alcuni dei quali come p. es. Iacobo di Strasburgo,[1] lavoravano a Venezia, contribuiva a far prevalere questa maniera.

Un terzo momento credo di trovare nell'avvicinamento dell'incisione in legno allo stile della scultura. I rapporti della xilografia colla scultura, la conformità dell'ornamento sono stati già accennati di sopra; queste incisioni dello stile ombrato ci mostrano pure un'affinità grandissima, delle analogie caratteristiche colla scultura veneziana, specialmente nei tipi, nel disegno e nella modellazione delle forme, delle pieghe, ecc. Il confronto di alcune incisioni del maestro « i. a. » p. es., coi rilievi dei portastendardi del Leopardo nella piazza di San Marco in Venezia farà spiccare questa corrispondenza.

Presentiamo la riproduzione d'una delle xilografie delle *Meditazioni,* del 4 aprile 1500,[2] interessante non solo perchè illustra il modo in cui si compì la trasformazione di stile verso il 1500, ma importante specialmente anche perchè è uno dei casi rarissimi, nei quali una xilografia riproduce una incisione in rame, essendo la xilografia una riproduzione assai fedele della parte principale d'una incisione del Mantegna (Bartsch, n. 2).

L'arte della xilografia veneziana dei secoli XV e XVI riflette il carattere generale della grande arte, non essendo possibile che nel tempo del fiorire di tutte le arti, un'arte minore creasse da sè uno stile del tutto nuovo; ma sta per sè, indipendente ed originale, nel suo carattere specifico. Benchè abbia subìto nella tecnica, come nel modo di comporre e di disegnare le forme, una influenza forte dalla scultura, la xilografia si è formato per sè uno stile del tutto originale e di forza artistica; dimostra la sua indipendenza specialmente per l'originalità delle sue rappresentazioni, dovendo considerarsi come eccezioni i pochissimi casi di riproduzione di opere eseguite da altre arti. Questo fatto, accennato anche dal duca di Rivoli, fa risaltare il valore artistico delle produzioni della xilografia e giustifica lo studio intimo e scientifico di esse.

Per mettere fine a queste osservazioni, alle quali mi diede occasione il libro del duca di Rivoli, registrerò almeno una piccola parte delle aggiunte alle illustrazioni veneziane della fine del Quattrocento, che posso portare come supplemento al suo lavoro diligente, mettendone a disposizione sua quella parte che, per mancanza di spazio, non posso allegare.

[1] La sua tecnica è proprio quella praticata a Strasburgo dalla fine del sec. XV. V. KRISTELLER, *Die Strassburgen Bücher illustration im XV. u. im Anfange des XVI. Jahrh.* Leipzig, 1888.

[2] DUCA DI RIVOLI, p. 66 e seg. La riproduzione è stata fatta dall'esemplare che si conserva in Bologna (A. V. A. IV. 30).

AGGIUNTE.

1489.

HIERONYMUS, *Transito de Sancto Hieronymo.*

"Impresso in Venetia per Matheo di co de cha da Parma ad insta | tia de maestro
"Lucantonio Fioretino de lanno del. Mcccclxxxix. | adi. xvii. de Februario."
4° Hain 8646. — Vaticana: inc. 617.

Fol. a 2 recto: incisione (46 a 75 millimetri), San Girolamo in ginocchio davanti al papa gli addita un angelo che sta dietro lui sur un libro e ne tiene un altro.

1498.

"Stampata in Venetia per me | manfredo di Monteferrato | di Sustreuo di Bonello | Del
"M. CCCC. | LXXXXVIII. | Adi xxiij. Del | Mese de fe | braro."
4° Hain 8651. — Roma, Corsiniana: 51. E. 60.

Cornice descritta dal duca di Rivoli, p. 171 (*Fioretti di San Francesco,* 1495). — Incisioni: 1ª (40 a 32 millimetri) San Girolamo in un paese in ginocchio davanti al Crocifisso. — 2ª (119 a 80 millimetri) Cristo in croce, con Maria e San Giovanni.

1490.

Missale secundum morem sancte Romane Ecclesie.

".... per Joanne Baptista de Sessa Mediolanensem mira arte impressuz: in florentis-
"sima ciuitate Venetiaru.... Anno.. Millesimo quadringentesimo nonagesimo."
8° Hain 11395. Weale p. 138. — Corsiniana: 46. E. 24; Barberiniana: BBB. I. 8.

Due marche del tipografo; iniziali; fol. CXXIIII verso: incisione (141/89) Cristo in croce, Maria e S. Giovanni. Xilografia interessantissima come uno dei primi esempi dello stile particolare e non puramente veneziano che mostrano tutti i lavori della officina dei Sessa.

Fioretti di S. Francesco.

1490, 15 decembre, Venezia.
4° (Duca di Rivoli, p. 85 e p. 170).

Il libro, del quale il museo Correr conserva un esemplare (G. 13), contiene sul fol. a 1 recto una incisione (160/106) rappresentante San Francesco che riceve le stimmate.

1492.

FRANCISCUS NIGER, *De modo epistolandi.*

1492, 3 Non. Martias, Venezia. Mattheus Capcasa Parmensis.
4° Hain 11867*. — Dresda, Bibl. publ.: Epist.: 110; Roma, Alessandrina, 225.

Fol. A 2 recto: Cornice descritta dall'autore, p. 119 (*Vita di Maria,* 1492).

1493.

NICOLAUS PEROTTUS, *Rudimenta Grammatices.*

1493, 4. Kalend. April. Venezia. Christophorus de Pensis.
4° Hain 12683*. Corsiniana: 53. E. 31.

Incisione descritta dall'autore, p. 130 (Cantalycius 1493). — Hain 12682*, cita una edizione dello stesso stampatore del 1492. 4. Kalend. April.

DAMIANUS PETRUS, Libro di cinque tractati, " *Chome l'angelo amaestra lanima.* „

" Anno . M . cccc . lxxxxiij . | In vigilia sancti Andree. „
4° Vaticana: inc. 778.

3 incisioni: la prima e la terza sono quelle descritte dall'autore, p. 154, come prima e terza figura del Lorenzo Justiniano (1494); la seconda, fol. a 1 verso (139/88) rappresenta un monaco davanti a un eremita; disopra a destra si vede il busto di Cristo; sur un nastro: " DIO TE DIA PACE. „

" *Fioreti della bibia Histo | riati In lingua fiorentina.* „

" stāpa | to in Uenetia per Antonio . Et | Renaldo Fradelli de Trino de | Monferato ....
" M . ccccl x | xxxiij .... „
4° Corsiniana: 51. E. 8.

Fol. a 1 verso: incisione (149/101). In un paese si vedono sei ragazze che raccolgono fiori, dei quali un vecchio sedente a destra fa una ghirlanda. Xilografia a tratto di grande finezza. Fol. a 2 recto: cornice composta di 4 listelle. Il testo è illustrato da 59 incisioni (46/59) con rappresentazioni della Bibbia; alcune segnate con un " N „. In fine la marca del tipografo.

ANTONIO CORNAZANO, *Dell'arte militare.*

1493, li 8 novembre, Venezia, Cristoforo da Mandello e Piero Benalio.
4° Hain 5730. — Corsiniana: 51. D. 17. — Venezia. — Vienna. — Firenze, ecc.

Fol. a 1 recto: incisione (185/125). Un generale nella sua tenda. Xilografia senza grande importanza.

1494.

CICERO, *Epistolae familiares.*

1494, 22 settembre, Venezia, Octavianus Scotus.
fol. Hain 5205*. — Roma, Vitt. Eman.: 70. 6. E. 18. — Vienna.

Incisione (84/151) Cicerone coi suoi commentatori. (Vedi duca di Rivoli, p. 183, Ovidio, 1497). La stessa incisione si trova p. e. nel:

Persius, 1494, 14 febraio, Venezia, Joannes de Tridino. fol. Hain 12738. — Berlino, Wx 682. — Dresda;

Juvenalis, 1494, 28 gennaio, Venezia, Tacuinus. fol. Hain 9710*. — Berlino.

Terentius, 1497, 1° decembre, Venezia, Simone Bevilacqua, fol. Corsin. 50. C. 14.

" *Epistole Evangelii vulgar et historide.* „

1494, 15 marzo, Venezia, Guilelmo de Tridino de Monteferrato.
4° Hain 6642. Corsiniana: 51. E. 23 (difettoso).

Molte incisioni (46/74) segnate " b „. L'autore descrive (p. 174) una edizione del 1495 senza indicare nè stampatore nè mese o giorno. Hain 6641 cita una terza edizione con xilografie del 1493 stampata dallo stesso Guilelmo de Tridino.

" *Miracoli de La Madōna Istoriade.* „

" Impresso nela Inclita cita | de Venetia p. Rinaldo da Tri | no de mōteferato e fradelli |
" nel . M . CCCC . | LXXXXIIII . adi . | 2 de mazo .... „
4° Corsiniana: 51. B. 33.

10 incisioni, la prima (72/90), le altre (47/58) alla fine la marca dei Tridini colle lettere P C e A R.

1495.

(Honorius Augustodunensis) *Lucidarius* (*Libro del maestro et del discipulo*).

" Impressum uenetiis per me Manfredum de monteferrato desu | streuio . M . cccc . 9v .
" Die duodecimo mensis Martii. „
4° Corsiniana: 51. B. 20.

Fol. A i recto: in cornice descritta dall'autore p. 119 (*Vita di Maria,* 1492) incisione (100/86) descritta dall'autore a p. 197 seg. dall'edizione del 1498.

Hain 8820 cita una edizione del 30 gennaio 1496 dello stesso stampatore, della quale un esemplare si conserva a Vienna.

Antonius Corsetus, *Tractatus .... Antonii Corseti ....*

" *Ad status pauperum fratrum ihesuatorum* | *confirmatione* .... „

1495, 22 settembre, Venetiis, per. Johannem & Gregorium de Gregoriis fratres.
4° Hain 5770. — Vienna, Bibl. Imp.: X. H. 88; Firenze, Magliab.: K. 6. 2; Roma, Alessand.: 189.

Fol. 2 recto: incisione (103/102). Quattro religiosi in ginocchio a' piedi del Crocifisso, in alto nelle nuvole si vede un santo in ginocchio. Incisione a tratto molto fina.

Historia de Merlino.

1495, 15 marzo, Firenze, senza nome di tipogr.
4° Hain 11088. — Vienna, Bibl. Imp.: 4. H. 23.

Incisioni desunte da libri veneziani, dal Livius, ecc., segnate " F „. L'autore cita una edizione di Venezia del 20 aprile 1507, 4°, e un'altra del 1516.

1497.

Petrus Bergomensis " *Tabula in libros* .. | .. *diui Thome de* | *Aquino* ... „

1497, 3 Idus Mai, Venetiis, Jo. Rubeus Vercellensis.
fol. Hain 2820*. — Berlino, Be. 523; Roma, Vitt. Eman.: 70. 1. E. 12.

Fol. a 4 recto: incisione (85/150), la quale si deve ascrivere al numero delle migliori produzioni della xilografia veneziana, descritta dall'autore a p. 227 (Thomas de Aquino 1501, Petrus

de Quarengiis). L'incisione dell'angelo (77/50) che si vede nel fol. 424 recto si trova la prima volta in: Thomas de Aquino, *Super libros Metaphys.* 1493, Venetiis, Sim. Bevilacqua, fol.

1498.

HIERONYMUS, *Ordo vivendi* (ital.).

1498, Aprile, Venezia, Manfrino de Monteferrato da Sustreuo de Bonello.
4° Hain 8574. — Corsiniana: 51. A. 26.

Fol. a 1 recto: in cornice del "Transito di S. Girolamo 1498" incisione (40/32) San Girolamo in un paese in ginocchio. La stessa cornice si trova in: *Mandevilla,* 1496, 2 decembre, Venezia, Manfredo de Monteferrato. 4° Hain 10656. — Corsiniana, 51. B. 32.

BARTHOLOMAEUS RIMBERTINI, *Liber de sensibilibus deliciis paradisi* et HENRICUS DE FIRMARIA, *De quattuor instinctibus.*

1498, 25 ottobre, Venetiis. Impens. Laz. Soardi p. Jacob. de Pentiis de Leucho.
8° Bibl. Casanat.: inc. 1350.

Fol. 1 recto: incisione (103/77) Maestro con otto auditori.
La stessa incisione vediamo in: PETRUS REGINALDETVS, *Speculum finalis retributionis.*

1498, 7 novembre, Venezia, Laz. de Soardis et Jac. de Pentiis de Leucho 8°.

1499.

SIMPLICIUS, *Hypomnemata in Aristotelis Categorias* (graece).

1499, Venetiis, Nicol. Blastos Cretensis et Zachar. Calirgos Cretensis.
fol. Hain 14757*. — Berlino, Vw 6830 e 6831, e spesso.

Bellissimi fregi con le iniziali degli stampatori; iniziali greche e due marche, tutte stampate in colore rosso.

Conf. Etymologicum magnum 1499 (Hain 6691*), Rivoli, p. 216.

MUSAEUS, *Hero et Leander* (graece et latine).

s. a. Venetiis, Aldus.
4° Hain 11653*. — Corsiniana, ecc.

Fregi, iniziali e incisioni (103/101 e 106/102) riprodotte dal Dibdin. Bibliot. Spencer. II, p. 180.

"¶ *Incipiunt Constitutiones fratū ordinis Beatissime dei* | *genetricis Marie de mōte Carmelo*..."

"Im | presse Uenetijs p. nobile viruz. | Lucantoniū de giuta Floren | tinū.... |
"M. cccc. xcix. tertio. Kl.' Maij."
8° Hain 5652*. — Roma, Alessandrina: inc. 16.

Fol. a 1 recto: incisione (116/79) Madonna col Bambino sulla luna cornuta coll'iscrizione: LVNA SVB PEDIBVS EIVS, in una mandorla tenuta da due angeli in ginocchio. La Madonna tiene un nastro coll'iscrizione: SVM. MATER. I. I. DECOR; quello che tiene il Bambino ha le parole: HELIAS. ET. HELISEVS. PPH. DVCES CARMELITAR. Sotto l'orlo superiore: VEXILLVM. CARMELITARVM. Incisione dello stesso stile e della stessa finezza come quelle dell'*Hypnerotomachia.*

Fol. a ii recto (52/35): L'Annunziazione.

" *Alexandro magno che tracta de li fati | de Romani . . . .* „

verso 1500. — L'esemplare del mus. Correr (G. 154) è difettoso.

Fol. A 1 recto: incisione (106/92) Alessandro magno come imperatore sul trono.

" ALEXAN | MAGNO „
" DRO

Xilografia nello stile di transizione del sec. XV al XVI.

" MARINI BARLETII SCODRENSIS, *de vita et rebus gestis Scanderbegi . . . .* „

" Impressum Romæ per B. V. „
fol. Venezia Marciana 30482; Casanatense; Angelica, ecc.

Benchè stampato a Roma, possiamo citare questo libro interessante fra i veneziani perchè, come si suppone giustamente, lo stampatore B. V. probabilmente è Bernardinus Venetus (de Vitalibus) e perchè i fregi, le iniziali, ecc. sono evidentemente di fattura veneziana; anche il ritratto dello Scanderbeg, che adorna il fol. AA 4 verso, mi pare senza dubbio il lavoro d'un intagliatore veneziano. Diamo di questa xilografia interessante per le sue dimensioni straordinarie (l'originale ha 258 a 174 millimetri) e come ritratto una riproduzione a p. 108.

PAUL KRISTELLER.

I MONUMENTI FUNEBRI DELLA TORRE E CASTIGLIONI

NELLA CHIESA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE IN MILANO

Della restituzione allo scultore Giovanni Antonio Homodeo del *Sarcofago dei Torriani* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano, erroneamente attribuito a Tommaso da Cazzaniga, e del *Monumento a Branda Castiglioni* nella chiesa stessa, ascritto al Busti.



i È fin qui lamentato che di Giovanni Antonio Omodeo, il più valente, se non forse il più illustre scultore del Rinascimento lombardo (chè questi è il Busti), non rimangano altre opere in Milano all'infuori della torricella o aguglia a nord-est intorno al tiburio della cattedrale, opera sua, con alcune delle sculture di cui va adorna.

Eppure, se Bergamo vanta di lui la cappella Colleoni col sarcofago del celebre generale e l'urna scolpita della figlia Medea, se Cremona va orgogliosa dei pulpiti istoriati dall'Omodeo nella stupenda sua cattedrale, e Pavia si gloria, oltrechè dei meravigliosi bassorilievi della Certosa e di quelli dell'urna di San Lanfranco, del prezioso lavabo del Carmine e del sarcofago del notaio Salimbeni nella cripta del vetusto San Michele, Milano nei tempi passati non andò priva di opere insigni del grande scultore, e annoveravansi prime fra di esse, oltre all'edicola Tarchetta nella cattedrale, il monumento di Giovanni Borromeo già in San Francesco Grande e l'arca funebre a vari personaggi e per ultimo di essi ad un Camillo della famiglia Borromeo in San Pietro in Gessate, monumenti questi ultimi tolti entrambi a Milano e ricomposti ora all'Isola Bella, di cui sono cospicuo ornamento.

Se però della perdita di quei due sarcofagi riesce vano il muovere rimpianti e rimangono essi almeno gelosamente custoditi, a onore e gloria dell'arte italiana, nel più bel cantuccio del mondo, come fu da taluno chiamata l'Isola Bella sul Lago Maggiore, Milano ebbe torto di ritenersi priva affatto di opere scultorie del rinomato artista, e le fa disdoro di avere sin qui conservato in piena vista nelle sue mura un mausoleo dell'Omodeo di poco inferiore a quelli di San Francesco Grande e di San Pietro in Gessate, senza tampoco sospettare fosse opera dello egregio suo scalpello, e attribuendone anzi l'esecuzione ad artista di gran lunga ad esso inferiore.

Vogliamo qui parlare del monumento marmoreo eretto dal conte Giovanni Francesco Della Torre, consigliere e questore ducale, al padre Cristoforo e a Giacomo Antonio Della Torre, vescovo di Cremona, nonchè alla moglie e ai figli, che sorge dal lato dell'Epistola nella cappella già Vimercati, dedicata a Santa Maria del Rosario, nel grandioso tempio delle Grazie in Milano. Quel monumento fu sin qui tenuto da storici e scrittori d'arte come pregevole lavoro dello scultore,

già addetto alla Fabbrica del duomo sul finire del XV secolo, Tommaso da Cazzaniga, e si appalesa invece da sè, pe' suoi pregi artistici, come opera indubbia di Giovanni Antonio Omodeo.

Sgraziatamente mancarono fin qui attendibili documenti per respingere issofatto come erronea l'opinione che assegna a Tommaso da Cazzaniga, anzichè all'Omodeo, quel monumento; — e poichè e in materia di storia e in materia d'arte si ama ripetere un'opinione, pur senza fondamento, ma universalmente accettata, piuttostochè affrontare risolutamente un problema insoluto o attenersi ad un prudente riserbo — passò fino ad oggi come da tutti indiscutibilmente ammessa l'opinione più sopra accennata, benchè affatto destituita di ogni valore e fondamento.

Senonchè, quando si dimostri la fallacia di quel giudizio, che appare tanto più evidente a chi ponga mente che il monumento Della Torre è opera del 1483, e che il Tommaso da Cazzaniga non venne ad avere qualche celebrità che nell'ultimo decennio del secolo XV, in cui fu annoverato, con Benedetto Briosco, fra gli scultori della cattedrale milanese — converrà ognuno che fa d'uopo respingere un errore insinuatosi a poco a poco per difetto meramente di sana critica, e accettare come assai più logici e concludenti i risultati che, per inoppugnabili ragioni artistiche, ne fanno ascrivere il grandioso monumento Della Torre a Giovanni Antonio Omodeo.

E, innanzi tutto, fa d'uopo osservare che il sarcofago Della Torre, che ci sta innanzi oggigiorno nella cappella del Rosario di Santa Maria delle Grazie, non è integralmente conservato quale poteva essere nei giorni della sua erezione, ma andò soggetto a guasti non pochi, e fra di essi ad un radicale ristauro nel 1725, che, nell'intento di assicurare la solidità del monumento, non poco gli tolse della sua grazia e leggiadria. E chi può dire non sia andata perduta in quelle manomissioni, pur fatte a titolo di bene, la preziosa scritta che ne avrebbe rivelato senza altro l'insigne artista cui è realmente dovuta quell'arca preziosa?

Riesce infatti agevole lo scorgere come il sarcofago Della Torre appaia oggidì quasi incassato in un'arcata a muro della cappella del Rosario, che nasconde ai riguardanti le due facce laterali dell'urna. Aggiungasi a ciò che, delle quattro colonne che dovevano sostenere originariamente la marmorea urna quadrilunga, le due sole sulla parte anteriore furono conservate intatte, e le altre due, che pur dovevano andare adorne di preziose sculture e medaglie, rimasero totalmente sacrificate e obliterate nel massiccio muro di sostegno eretto dietro le due colonne di fronte. È in quel muro che furono infisse le due lapidi che vi si veggono tuttodì, e cioè quella originaria del 1483 in basso, e al disopra di essa l'altra lapide riferentesi al restauro del 1725.[1]

[1] Le due lapidi, che amiamo di qui trascrivere per norma degli studiosi, sono le seguenti:

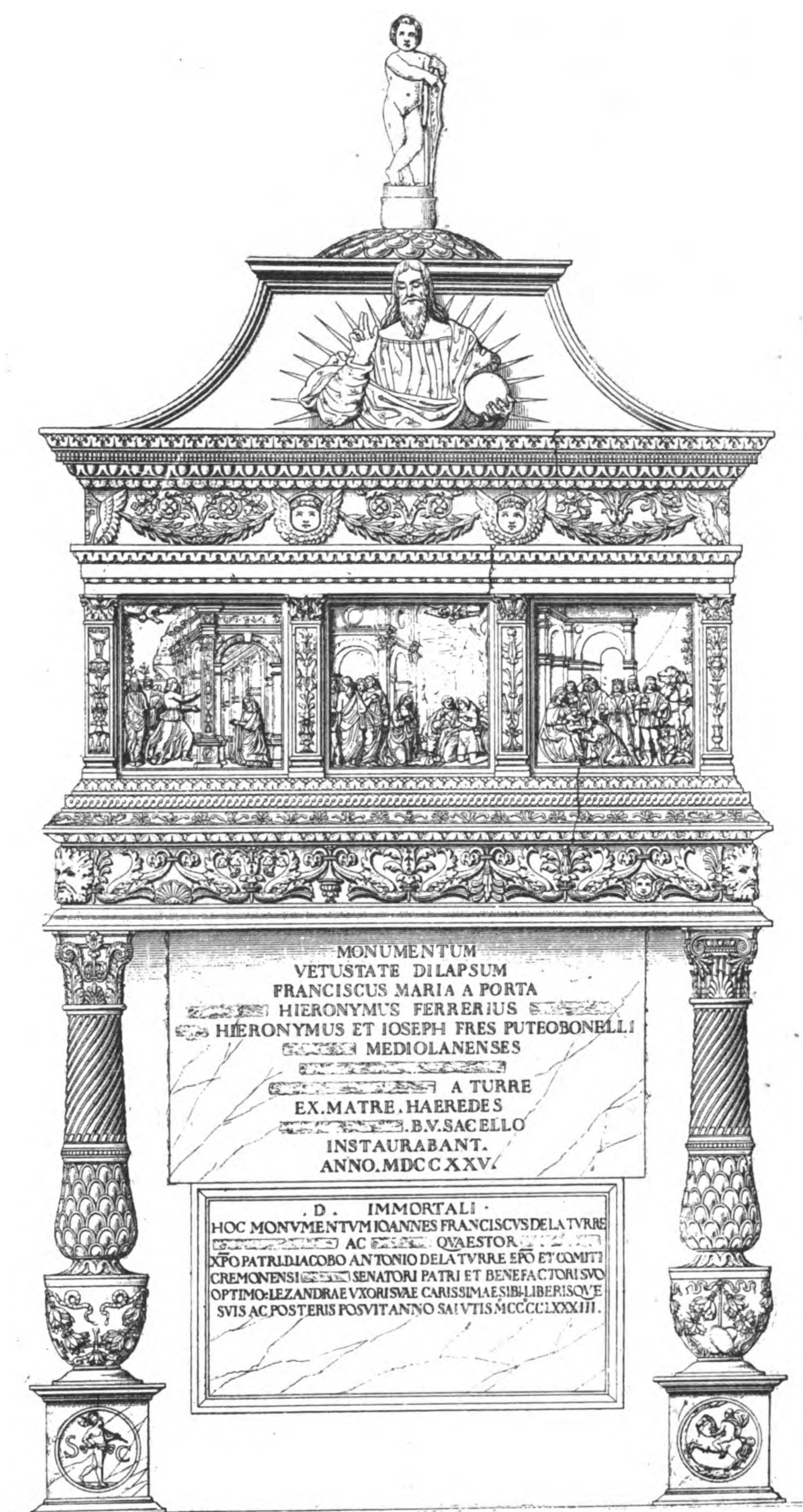
Al disopra:

MONVMENTVM
VETVSTATE DILAPSVM
FRANCISCVS MARIA A PORTA
. . . . . HIERONIMVS FERRERIVS . . . .
MARCHIO HIEROMIMVS ET IOSEPH FRES PVTEOBONELLI
PATRICII MEDIOLANENSES
ET. REGI FEVDATARII
NOB*ILISSIMA GENTIS* A TVRRE
EX MATRE HÆREDES
IN GENTILITIO B. V. SACELLO
INSTAVRABANT
ANNO MDCCXXV.

Sotto di essa:

D. IMMORTALI
HOC MONVMENTVM IOANNES FRANCISCVS DE LA TVRRE
COMES PALLATINVS AC *DVCALIS* QVÆSTOR *REVERENDISSIMO I.*
XRO PATRI · D. IACOBO ANTONIO DE LA TVRRE EPO ET COMITI
CREMONENSI *DVCALI* SENATORI PATRI ET BENEFACTORI SVO
OPTIMO: LEZADRAE VXORI SVAE CARISSIMAE · SIBI · LIBERISQVE
SVIS AC POSTERIS POSVIT ANNO SAL. MCCCCLXXXIII.

NB. — Le parole in corsivo nel testo furono cancellate coll'opera dello scalpello nei primi giorni della Repubblica Cisalpina l'anno 1796.



SARCOFAGO DELLA TORRE

nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano.

Che l'arca Della Torre fosse originariamente sostenuta da due colonne binate per parte, lo proverebbe anche la breve descrizione data dall'Allegranza di quel mausoleo, laddove nel suo opuscolo *De sepulchris christianis* dice che quel monumento: « extat ad gradum arae B. V. Gratiarum in cujus Sacello a cornu Epistolae visitur urna albis marmoreis *binis* elata *columnis*, varia architectura ac sculptura ornata, » ecc., ecc.

L'iscrizione poi da noi riportata e riferentesi alle opere di restauro state fatte nel 1725 da Francesco Maria Della Porta, da Gerolamo Ferreri e dai fratelli Gerolamo e Giuseppe Pozzobonelli — celebre quest'ultimo per essere divenuto nel 1746 arcivescovo di Milano e per l'onore conferitogli poco dopo della porpora cardinalizia — dice chiaramente che il monumento Della Torre era *vetustate dilapsum,* e ciò spiega come faccia d'uopo tener conto di tale circostanza nello studio di siffatto monumento.

Consta oggidì questo mausoleo Della Torre di una grande urna quadrilunga, di m. 2.25 di lunghezza per 1.6 di altezza, ripartita da pilastrini con disegni svariati in tre spazii rettangolari contenenti ognuno un bassorilievo, o meglio un vero quadro ad alto rilievo, sì profondo vi appare l'incavo del marmo. I soggetti prescelti sono: nel bassorilievo di mezzo il *Presepio* o adorazione del Bambino da parte della Vergine e dei pastori; in quello di destra l'*Adorazione dei Magi* con seguito di paggi e cavalieri; e nell'ultimo a sinistra il quadro dell'*Annunziazione.*

L'urna sostiene nella parte superiore una vera trabeazione con architrave adorno di listello con sottoposta gola rovescia decorata di fogliette susseguentesi, e più in basso di un cordoncino di ovoli e listelli. Nel fregio figurano scolpite, con somma perizia e senza troppo sgradevole simmetria, teste di angioletti alati, e nella cornice superiore, dopo una fascia di larghi ovoli ben disegnati, ed altra fascia, separata da un pianetto, con intaccature verticali, spicca con molto aggetto una gola rovescia, con sovrappostovi listello, adorna di fogliame alternantesi a lembo liscio e seghettato.

Anche al basso dell'urna, sotto i bassorilievi, si svolge una ricca trabeazione con gola diritta capovolta e listello riccamente decorati mediante scudetti ad anse ricurve nella prima e una specie di treccie annodate e ritorte nel secondo; succedono ad essi altra gola diritta capovolta con delfini affrontati intorno ad ornati diversi, e quindi un listello liscio e una gola rovescia con fogliette di forma aguzza. Da ultimo, in un largo fregio sottostante, chiuso al basso da una gola diritta e listello, vedonsi agli angoli del fregio due mascheroni terminanti in fogliame ornamentale, e nel fregio, fra tre coppie di delfini leggermente disegnati e avvincentisi per la coda, stanno tre ornati diversi, e cioè una testa d'angelo a destra, una conchiglia a sinistra, e sotto la coppia di mezzo dei delfini un vaso.

Tutti questi ornati della trabeazione superiore ed inferiore all'urna portano indizi di una originaria policromia, e così di una bella tinta oltremare è lo sfondo di entrambi i fregi, e armoniche dorature fanno spiccare qua e là le linee più salienti dei diversi ornati. Nessuna traccia di colorazione, invece, o scarsissime dorature nei tre bassorilievi di candido marmo della fronte dell'urna.

Nel fianco destro e in quello a sinistra dell'arca, il campo fra i pilastrini laterali non porta bassorilievi, ma una targa a forma di testa di cavallo, con nastri ondeggianti; ogni traccia d'insegna araldica vi andò barbaramente picchiettata dal martello demolitore del 1796.

Si leva dalla cornice della trabeazione superiore dell'urna una massa lievemente piramidale di marmo nero dell'altezza di poco più di un mezzo metro, con aggraziata sagomatura a curva e bordo rilevato e dorato alle due estremità ed una cornice al disopra composta d'un listello e d'una gola rovescia senza decorazione.

Sulla fronte di questo corpo superiore dell'urna sporge in tutto rilievo una maestosa figura di marmo bianco di Dio Padre benedicente colla destra e sostenente colla sinistra il globo terraqueo. Cartacee sono le pieghe della veste, seminata qua e là di stelle d'oro, e raggi d'oro sul fondo di marmo nero circondano questa grave e soave immagine di Dio Padre, la cui testa appare modellata col magistero di un sommo artista.

Il monumento termina superiormente con una statuetta di puttino ignudo, dell'altezza, col cupolino ad embrici sottostante, di circa un metro. Tiene questo puttino alla sua sinistra con ambe le mani e poggiata a terra una targhetta a testa di cavallo, da cui fu cancellata ogni insegna araldica. Altre due targhette consimili, ma picchiettate, veggonsi incastrate nel muro a destra ed a sinistra del corpo piramidale di marmo nero.

Nella parte inferiore l'urna, colle due ricche trabeazioni, appare ora sostenuta, come dicemmo, da due anzichè da quattro colonne a foggia di candelabro, dell'altezza, col relativo piedestallo, di quasi due metri. Di buon disegno e di accurata esecuzione sono i capitelli di quelle colonne, diversi l'uno dall'altro e con tracce di dorature. Poggiano essi sopra la parte superiore della colonna, di serpentino d'Oira, che il tempo ha annerito, foggiata a forma di candelabro digradante dal basso all'alto e scanalata obliquamente a spirale. Sotto alla parte con scanalatura la colonna di serpentino va decorata con ornati raffiguranti piastrelle ad embrice.

La parte inferiore, e cioè la parte della maggiore rigonfiatura, a foggia di vaso, della colonna, è invece di bianco marmo, adorna di fiorami, cartelle e scudetti, e posa su di un piedestallo quadrangolare di pietra scura d'Oira, con acconcie trabeazioni, su cui acquistano maggior rilievo medaglioni circolari di bianco marmo, di pregiato lavoro.

Nella colonna verso l'altare vediamo, sul davanti del piedestallo, la riproduzione del medaglione romano di Marte ignudo col petaso in capo, lungo bastone in mano e mantelletto ondeggiante ai lombi, e nel medaglione a destra una testa di profilo con benda sul capo e tratti del viso ricordanti quelli di Seneca.

Il piedestallo dell'altra colonna va decorato sulla fronte di una parziale riproduzione della medaglia romana di un cavaliero che investisce altra persona caduta supina; sulla sinistra di una testa d'imperatore romano volgente alla vecchiaia, e sulla destra di altra testa imperiale con tratti del viso dinotanti età più giovanile.

Ora, così quale ci si presenta il monumento testè descritto, non è possibile disconoscere in linea artistica la grande rassomiglianza fra il sarcofago Torriani e le altre opere dell'insigne scultore lombardo.

Vi è in tutto e per tutto il suo genio di composizione, il suo modo di ornamentazione, il suo gusto infine personale, e basterà l'accennare ai capisaldi di tale spiccata analogia, che giunge fino all'identità in qualche particolare, perchè ognuno, giudicandone spassionatamente, addivenga alle conclusioni testè citate.

E innanzi tutto l'angioletto, o meglio il puttino al sommo dell'arca, tenente al suo fianco sinistro la targa a testa di cavallo ora deturpata, ma su cui doveva vedersi scolpita la torre coi due gigli fiordalisati in croce di Sant'Andrea, coronata dalla mezza luna, insegna araldica dei Della Torre, è letteralmente il medesimo, anche per proporzioni, dell'egual putto che scorgesi al sommo del monumento Colleoni di Bergamo.

Dopo di esso, vi fa correr tosto alle labbra il nome dell'Omodeo il Dio Padre benedicente colla destra e tenente il globo nella sinistra, vedendosi l'egual soggetto trattato nella porta della navata trasversale destra della Certosa di Pavia, ascritta a quell'artista.

Uguale è l'espressione ascetica di entrambe le teste, e solo va notato che, per eccellenza d'arte, il Dio Padre del sepolcro Torriani è d'assai superiore a quello della Certosa, postovi dall'insigne scultore piuttosto come complemento decorativo che non, come nell'arca Della Torre, quale figura predominante del monumento.

Dalla descrizione fatta dell'ornamentazione di questo sarcofago Torriani con teste d'angeli alati, delfini a fiorami e mascheroni angolari terminanti con ornati, ognuno ravviserà di per sè la grande affinità coll'ornamentazione consimile della porta citata, ma più di tutto tradiscono la mano sapiente dell'Omodeo i tre bassorilievi dell'urna, raffiguranti il Presepio nel mezzo, l'Annunziazione a sinistra, e l'Adorazione dei Magi a destra.

Nella scena del Presepio vi è tutta la grazia dell'egual soggetto trattato dall'Omodeo in uno dei medaglioni sopravanzati, e ora nel museo archeologico di Milano, dell'urna dei Santi Mario e Martha di Cremona, e la Madonna col Bambino giacente sul nudo terreno ricorda in tutto

quella riprodotta dall'Omodeo in uno degli specchi del sarcofago di San Lanfranco, e più l'altra sua della lunetta sulla porta più sopra menzionata della Certosa di Pavia. Solo in quest'ultima pose l'insigne scultore invece dei pastori oranti, che vedonsi nel bassorilievo dell'urna Torriani, una schiera di monaci, ma l'atteggiamento e le mosse delle persone dei vari gruppi sono gli stessi, ed uguale sopratutto è il senso di pia compunzione e di affettuoso trasporto che spira dai visi e dagli atti dei devoti adoratori.

Tanto in questa scena del Presepio quanto in quella dell'Annunziazione vedonsi appiccicati in alto del bassorilievo l'Angelo annunziatore della pace celeste agli uomini di buona volontà nell'uno, e un Dio Padre benedicente nell'altro, e tengasi nota che immagini consimili usò l'Omodeo nelle due più note tombe, ora all'Isola Bella, di Giovanni e di Camillo Borromeo. Ravvisiamo poi in entrambi questi bassorilievi quella figura spigliata ed elegante vista dalle spalle che l'Omodeo usò introdurre nei suoi bassorilievi, tenendola staccata quasi per intero dal fondo della scultura.

Anche il soggetto a destra dell'Adorazione dei Magi è in modo perspicuo dell'Omodeo, ed anzi eguale quasi al soggetto consimile che l'insigne artista riprodusse a sinistra nell'arca di Giovanni Borromeo. Solo nel bassorilievo di quest'ultima modificò l'Omodeo il re Mago d'aspetto giovanile e col costume da paggio, tenente nella destra il prezioso donativo, aggiungendovi sul petto l'insegna del freno d'argento dei Borromeo.

Da ultimo, tanto nel bassorilievo del monumento Torriani quanto in quelli dell'urna a Giovanni Borromeo, un altro punto di contatto è la policromia usata dall'artista nell'intento di accrescere l'effetto delle figurine scolpite sul davanti ad altorilievo, coprendo di una tinta di oltremare carico il fondo dei bassorilievi. Parsimoniose sono però le dorature or non è molto rinfrescate nel monumento Torriani, e di esse non v'è traccia invece nel monumento Borromeo.

Quanto alle colonne a candelabro che sostengono l'urna Torriani, non si accordano certo coi pilastri quadrati cui si addossano le figure maestose dei cavalieri colle targhe Borromeo nell'urna già citata a Giovanni Borromeo, ma di colonne a candelabro usò l'Omodeo nell'arca che ci rimane a San Lanfranco di Pavia.

Le colonne a candelabro poste invece dall'Omodeo nell'urna Torriani sono ben proporzionate ed elegantissime, e di grande importanza poi in linea d'arte pel motivo che possono considerarsi le prime apparse nel Rinascimento lombardo.

Così sarebbe a questo insigne artista, e non a Bramante, che va ascritta l'introduzione di queste colonne a candelabro, le quali poterono essere censurate, se male applicate, laddove richiedevansi robusti sostegni, ma riescono invece di gaio ed aggraziato aspetto nei piccoli monumenti. L'Omodeo stesso ne fece uso, come dicemmo, anche nell'urna marmorea eretta in Pavia al vescovo Lanfranco nella chiesa fuori porta che ne assunse il nome, ma si direbbero esse un tentativo od una snaturazione quasi del concetto organico di quelle colonne, soverchiamente allungate quali si presentano all'occhio in quell'arca e prive della ricca decorazione scultoria di quelle dell'urna Torriani.

Così quale ci si presenta, non è poi chi non veda quanta differenza siavi fra questo sarcofago Torriani dell'Omodeo e le altre tombe consimili che negli anni del primo Rinascimento si erigevano in Lombardia, e basta al riguardo il portare l'attenzione sull'urna funebre stata eretta precisamente nell'anno 1483 sotto il nartecio di Sant'Ambrogio al chiaro letterato e segretario della Repubblica Ambrosiana Candido Decambio.

Come sono goffe a petto di quelle dell'Omodeo le figurine incise nei tre riquadri di quell'arca, e rozze e disadorne le quattro colonne che la sostengono con piedistalli aventi ancora l'unghia protezionale fra il toro ed il plinto!

Una nuova conferma poi dell'essere il monumento Torriani opera dell'Omodeo, dallo stile artistico e dai particolari tutti di detto sarcofago, l'abbiamo nel raffronto fra quest'opera scultoria e l'arca funebre a Camillo Borromeo, già nella chiesa di San Pietro in Gessate ed ora nella cappelletta dell'Isola Bella, che si appalesa opera dell'Omodeo, o condotta a termine almeno secondo il suo stile da artisti locali di vaglia.

Mancano nell'urna Torriani le nicche nei pilastrini con archetti polilobati e le statuette dei principali santi degli Ordini monastici, ma in compenso il fregio superiore con palmette e baccelli tanto dell'arca quanto del tempietto sovrappostovi è in tutto identico al fare dell'Omodeo nell'urna Borromeo, e per di più appaiono a guisa di decorazione le stesse teste d'angeli alati che vediamo nei pilastrini del monumento a Camillo Borromeo, e sulla porta della Certosa fra la navata di destra ed il lavabo.

La rassomiglianza nei bassorilievi poi è stragrande, e possiamo dire lo stesso anzi il soggetto spigliato che vediamo e nel bassorilievo di destra del monumento Torriani rappresentante l'Adorazione dei Magi e nel bassorilievo centrale dell'arca Camillo Borromeo raffigurante il defunto in ginocchio davanti alla Madonna col divino Infante.

Un ultimo particolare di grande importanza si è che nei bassorilievi di entrambi i monumenti vediamo appiccicati alla sommità angeli oranti e salmodianti in senso orizzontale, che nei due bassorilievi laterali del monumento Borromeo, riproducenti scene di battaglie, divengono angeli combattenti. Manca del resto nell'uno e nell'altro monumento il nome o la sigla dell'artista.

Allorchè l'Omodeo condusse a termine l'arca Della Torre aveva 26 anni d'età, e sappiamo che già nel 1466, e cioè a soli 19 anni, lavorava col fratello Protasio, mentre invece il monumento a Camillo Borromeo è posteriore in ogni modo al 1487, e ciò può dar spiegazione di qualche variante.

Teneva infatti l'Omodeo dapprima la maniera del Mantegazza, e di quella tendenza a imitare il maestro se ne vedono le tracce nelle pieghe cartacee della veste del Padre Eterno benedicente e delle figurine diverse dei tre bassorilievi del monumento Della Torre; ma in breve l'alto sentimento artistico di cui natura l'aveva dotato lo levò a ben maggiori altezze dei fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza, e difatti già nelle due arche Borromeo, ora all'Isola Bella, egli ha di molto superato i maestri nell'aggraziata composizione, e sopra ogni cosa nell'espressione dei visi.

Quest'arca funebre dei Torriani da lui condotta a termine, nelle vaghe forme del Rinascimento, seguendo per altro il concetto dei sarcofagi consimili del XV e XIV secolo, ha dunque speciale importanza, inquantochè può dirsi la prima opera del Rinascimento di simil genere che sia stata fatta in Lombardia. Non vi è più qui la solita raffigurazione scultoria del defunto presentato alla Vergine, che vediamo nei sarcofagi di Sant'Eustorgio e tutte in genere le urne funebri del XIV secolo, ma la libera riproduzione di soggetti religiosi diversi nella fronte dell'arca, incorniciati in una decorazione ornamentale di grande ricchezza e di gusto eletto.

Per queste nuove grazie del Rinascimento l'Omodeo, che già aveva condotto a fine la cappella ed il sarcofago Colleoni di Bergamo, era più d'ogni altro in grado di dar le primizie; ma va qui notato che lo stesso Giovanni Francesco Della Torre, che faceva erigere il monumento, era uomo pei suoi tempi di grande coltura e dedito ai buoni studi letterari. Come sappiamo dal Fabroni, nella sua vita di Lorenzo dei Medici, si giovò il duca di Francesco Della Torre per la raccolta e ordinazione dei libri di Andronico Tessalonicense, e il Della Torre stesso, scrivendogli nel 1476 e accennando al suo amore alle discipline letterarie, dice: « In questi studii me sono delectato et delecto quanto gentilhuomo di questo paese et la mia bibliotheca è cussì ben fornita come pochissime sono in Lombardia ».

Solo Giovan Francesco Della Torre era più che altro uomo di lettere e di grande coltura, e l'Omodeo invece un semplice scultore, ma che aveva in sè l'intuito della nuova arte del Rinascimento. L'uno giovò all'altro in egual misura, e il monumento che ne lasciarono rimane così preziosa attestazione del nuovo soffio dell'arte gaia e festosa della seconda metà del XV secolo. I ricordi classici vi traspaiono evidentissimi in ispecial modo nei medaglioni dei piedistalli delle tre colonne, e i festoni di fiori con scudi e targhette che adornano la parte di maggior rigonfiatura delle colonne stesse hanno un garbo ed una grazia sconosciuta dapprima nell'arte locale.

Ora, nonostante risulti così evidente il carattere di opera dell'Omodeo che ha l'arca Torriani di Santa Maria delle Grazie, niuno ebbe fin qui ad ascrivere a quel sommo scultore quell'opera d'arte, e la voce concorde degli scrittori d'arte e degli storici milanesi ebbe ad ascrivere invece quel monumento a Tommaso da Cazzaniga.

Vi sarebbe certo di che impaurirsi nel porre innanzi una diversa opinione; ma poichè e il Cantù nel suo studio sul convento e sulla chiesa delle Grazie, pubblicato in fascicolo separato nel 1879, e il Paravicini nella sua *Guida di Milano,* e il Malvezzi nelle sue *Glorie dell'arte lombarda,* [1] riprodussero quel giudizio piuttostochè per scienza propria, in omaggio all'autorità del Mongeri, che era pur grande ai suoi tempi in tutto quanto concerne le questioni d'arte, val la pena d'indagare se quel giudizio del Mongeri fosse realmente irreprensibile o non poggiasse invece su false basi.

E innanzi tutto lo stato di servizio, per così dire, del Tommaso da Cazzaniga, come scultore, è assai meschino e ben lungi dal presentare caratteristiche sicure e precise. Come significante attestazione di fatto noteremo ch'egli non appare mai che in seconda linea e legato per così dire al nome di Benedetto Briosco, con cui condusse a fine il monumento a Pier Viscardi di Saliceto in San Marco di Milano, opera più grandiosa che bella, oggidì distrutta.

Se Benedetto Briosco però già aveva qualche fama nel 1483 come scultore, ciò che rilevasi dagli Annali del duomo per certa statua di Sant'Apollonia, cui tenne dietro nel 1491 altra statua non meno lodata e tuttora esistente di Sant'Agnese, il Tommaso da Cazzaniga non figura invece che in seconda linea affatto, e doveva essere negli ultimi due decennii del XV secolo piuttosto un aiuto che non un vero scultore.

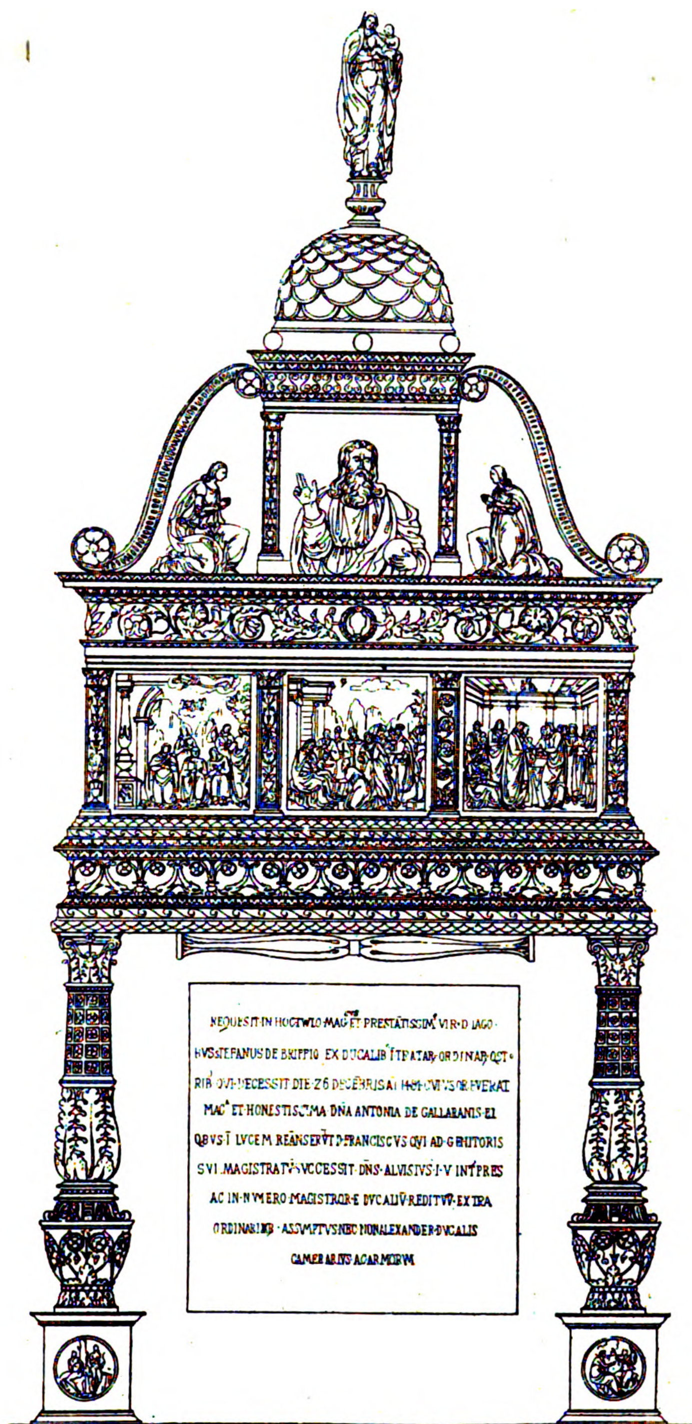
Rileviamo infatti dagli Annali stessi che non è che nel maggio 1499 che « sulla raccomandazione dell'ingegnere maestro Gian Giacomo Dolcebuono, che ne faceva molti elogi, ebbe la Fabbrica del duomo ad assumere al proprio servizio lo scalpellino (*sic*) Tommaso Cazzaniga ». E notisi che mentre per gli scultori ed artisti di qualche vaglia si usava indicar sempre lo stipendio che era loro assegnato, Tommaso da Cazzaniga veniva aggregato ai lavori pel duomo, con quel salario che sarebbe poi stato stabilito dallo stesso Dolcebuono.

Aggiungasi a ciò che non è di statue, come il Briosco, che dà saggio di sè Tommaso da Cazzaniga presso la veneranda Fabbrica, ma solo si accenna come nel 1504 sia egli stato autorizzato a prestare l'opera sua con Tommaso Amigone per condurre a fine un lavabo nella chiesa delle Grazie, opera per certo più che modesta e che andò perduta nei successivi mutamenti di quel tempio.

Ad ogni modo, e pur ritenuta la manifesta inferiorità del Tommaso da Cazzaniga in confronto del Briosco, se dobbiamo giudicare di quel che fosse il tanto vantato monumento a Pietro Visconti di Saliceto, dai resti marmorei ascritti a quel sarcofago dallo stesso Mongeri, consistenti nella cartella col nome di quei due artisti, e in cinque bassorilievi con storie dell'infanzia di Cristo (ora nel museo Trivulzio), riescono essi in linea artistica di tanto inferiori all'urna e in ispecial modo ai bassorilievi del monumento Torriani di Santa Maria delle Grazie, da escludere che l'artista di second'ordine che aveva lavorato a quel sarcofago di San Marco potesse poi aver condotto a fine da solo il mausoleo delle Grazie.

[1] Il Malvezzi nelle sue *Glorie dell'arte lombarda,* ascrivendo egli pure al Cazzaniga il monumento Brivio, che dice del 1486, mentre è invece del 1484, soggiunge: « Il di lui fratello Tommaso (e dovrebbe dire evidentemente Francesco) scolpì il monumento della famiglia Della Torre nella cappella della Madonna delle Grazie, segnato *F. C.* ».

Ora, di quelle due lettere solo quella *C* vedesi distintamente tracciata in uno dei medaglioni della colonna a candelabro di sinistra, e la lettera che la precede, separata da una spigliata figura di Marte, è chiaramente un'*S* e non un'*F*. Niuno ignora poi che quel medaglione è semplicemente una copia di una moneta imperiale romana, e che le due lettere in carattere monumentale *S C,* disposte con apparente irregolarità intorno alla statuetta di Marte, significano *Senatus Consultus,* e non hanno alcuna relazione con un'ipotetica segnatura dell'artefice del monumento.



MONUMENTO SEPOLCRALE DI GIACOMO STEFANO BRIVIO

nella chiesa di Sant' Eustorgio a Milano.

Senonchè più che per ragioni artistiche, le quali difettavano affatto in simil caso, fu il Mongeri tratto ad ascrivere il monumento Torriani delle Grazie allo scultore Tommaso da Cazzaniga,[1] da documenti di famiglia ricordati per le stampe dall'Allegranza e confermati in parte dalla pubblicazione stata fatta nell'opera *Le Famiglie celebri di Milano,* di un cenno dei documenti comprovanti la parte avuta da Francesco e Tommaso da Cazzaniga con Benedetto Briosco nell'arca Brivio di Sant'Eustorgio. Vaghe ragioni di somiglianza fra quel sarcofago e il monumento Torriani delle Grazie avrebbero poi indotto sì il Mongeri che l'estensore della biografia dei Brivio nell'opera citata, ad ascrivere senz'altro a Tommaso da Cazzaniga l'invenzione e l'esecuzione dell'arca Torriani nella chiesa di Sant'Eustorgio.

Senonchè le ragioni addotte in questa genealogia dei Brivio, della somiglianza dei concetti architettonici e dei soggetti sacri istoriati nei bassorilievi dei due cenotafii Brivio e Torriani, non inducono per nulla alla conclusione tratta troppo facilmente di attribuire agli stessi autori entrambe quelle opere d'arte.

Comunque sia, l'arca del vescovo Della Torre sarebbe pur sempre stata da ascriversi a Francesco e non a Tommaso da Cazzaniga, dal momento che era anteriore d'un anno a quella Brivio, e che di quest'ultima toccava il merito a detto Francesco, che l'avrebbe altresì condotta a compimento ove non fosse stato sopraggiunto dalla morte.[2]

Si è detto il merito dell'invenzione, ma in questo caso va notato che d'invenzione nel Francesco da Cazzaniga ve n'era ben poca, dal momento che il testamento citato del notaio Gira dice che il monumento era stato cominciato dal detto artista *simile per forma al monumento* eretto al reverendissimo signor vescovo di Cremona dal magnifico personaggio Giovanni Della Torre.

Quella somiglianza, di cui si fa cenno nel testamento, dinota pertanto un'imitazione da parte del Francesco da Cazzaniga di altro monumento ben noto e specificato, ed è soltanto dal raffronto delle due opere d'arte che, in mancanza di altri documenti, si potrà venire alla risoluzione della questione, se trattisi cioè di opera originale dei Cazzaniga, cui sarebbero in tal caso da ascriversi entrambi i monumenti, o non invece copia o imitazione da essi fatta su quella Brivio del monumento Della Torre ad altro artista attribuibile.

Non è qui il caso di un tale minuto raffronto, ma quando si tenga presente la circostanza che l'arca Torriani è del 1483 e dell'anno successivo quella Brivio, basta il notare l'evidente inferiorità di quest'ultima in linea d'arte per tenerla come opera iniziata forse sotto gli auspicii dello stesso Omodeo, ma condotta in atto ed ultimata da artisti di gran lunga ad esso inferiori.

[1] Vedasi a p. 52 dell'*Arte in Milano,* edizione del 1872.

[2] Trascriviamo, per maggior chiarezza, il brano della monografia citata dei Brivio, riferentesi ai due monumenti Brivio e Torriani:

« Sarebbe toccato a *Francesco de Cazanigo* di essere stimato autore del pregiato monumento eretto a Giacomo Stefano Brivio nella cappella della famiglia in Sant'Eustorgio, se la morte non lo avesse tolto all'opera durante la sua esecuzione.

« Coll'istromento rogato il 13 maggio 1486 da Boniforte Gira (archivio notarile di Milano, carte Gira, filza 15, quaderno 11) i fratelli Francesco, Luigi ed Alessandro Brivio convennero con

« *Tommaso de Cazzanigo,* figlio del fu Antonio, quale erede di suo fratello Francesco, e con Benedetto Briosco, di Ardigolo, il prezzo di imperiali lire 1300, che, al ragguaglio delle correnti, si traducono in una somma molte volte maggiore, per finire

« *illud monumentum marmoris de Caraera alias inchoatum per dictum quondam Franciscum similis formae molimenti reverendissimi domini episcopi Cremonae et magnifici domini Johannis Francisci De la Turre,* posto nella chiesa delle Grazie » ecc., ecc.

Il monumento doveva essere ultimato per il primo di settembre 1486.

Se si pon mente al breve tempo che corre dal maggio al settembre, concordato nell'istromento del notaio Gira, può indursi che l'opera incominciata da Francesco da Cazzaniga fosse, alla sua morte, già molto avanzata, e che il merito della *sua invenzione* spetta per conseguenza più a lui che al fratello Tommaso.

La somiglianza poi dei concetti architettonici e dei soggetti sacri istoriati nei bassorilievi dei due cenotafi Brivio e Torriani, l'*Annunziazione,* la *Nascita,* l'*Adorazione dei Magi,* fa attribuire agli stessi autori entrambe quelle insigni opere d'arte, nelle quali si rivela l'alto valore dei fratelli Francesco e Tommaso da Cazzaniga e di Benedetto Briosco, che preludevano ai Busti.

Che qualche cosa nell'arca Brivio vi sia dell'Omodeo, specialmente nelle medaglie dei piedistalli e in qualche particolare di second'ordine, non può negarsi da chi abbia certa conoscenza delle opere dell'insigne artista; e va notato a questo riguardo che se nel menzionato contratto



LAPIDE SEPOLCRALE DI BRANDA CASTIGLIONI

in Santa Maria delle Grazie a Milano.

del notaio Gira, pressochè illeggibile paleograficamente, riescono dubbiosamente discernibili le frasi di quel documento contenute nella monografia sulla famiglia Brivio, vi appare invece firmato ripetutamente come interveniente al contratto un *Nicola de Homodio filii domini Homodii* ed abitante *prope S. Nazaris in Brolio,* ciocchè lascia supporre che nel trapasso del contratto di locazione d'opera per l'avvenuta morte di Francesco da Cazzaniga vi fossero di mezzo anche eventuali ragioni da parte dell'Omodeo.

Fatta eccezione per altro di qualche particolare di secondaria importanza, l'arca Brivio è, sia nella composizione, più ricca ma più affastellata, sia nell'esecuzione più trita e meschina, inferiore d'assai di merito a quella Torriani. Questa inferiorità si manifesta evidente anche nelle colonne con rosoni anzichè con scanalature, e nei bassorilievi; e più ne colpisce poi nelle opere che possono considerarsi come eseguite a complemento dell'urna, quali gli angeli oranti e il Dio Padre benedicente. Basterebbe anzi il solo raffronto superficiale di quest'ultima statua dalle forme rozze e sgarbate, col Dio Padre benedicente dell'arca Torriani, per far respingere senz'altro come insussistente la citata rassomiglianza delle due opere d'arte.

Ed ora, venuto alle suindicate conclusioni da tempo per ragioni artistiche pienamente convincenti, e in seguito a persistenti raffronti fra i diversi monumenti in questione, non mi sarei forse peritato a manifestare le salde convinzioni acquistate in argomento, se una fortunata circostanza non fosse venuta a portare di mezzo un argomento storicamente di grandissimo valore per l'attribuzione definitiva dell'urna Torriani a Gian Antonio Omodeo, anzichè a Tommaso da Cazzaniga.

Due studiosi indagatori di cose storiche ed artistiche di Pavia, nel far ricerche araldiche e genealogiche intorno alla patrizia famiglia Bottigella, scovarono la notizia che altro dei personaggi di quella illustre prosapia, e cioè Gio. Matteo Bottigella in unione alla consorte Francesca Visconti, venuto nella determinazione di far costruire nella chiesa di San Tommaso in Pavia, e precisamente in una cappella detta di San Marino, due monumenti marmorei ai propri genitori, *incaricò lo scultore Giov. Antonio Omodeo di erigere quei monumenti nello stile e sul genere di quelli già fatti dal detto artista nella chiesa delle Grazie in Milano.*

La notizia è così precisa e concludente, benchè inedita ancora, e s'accorda siffattamente colle deduzioni tratte dall'attento studio del sarcofago Torriani, che basterà qui il solo enunciarla per lasciar giudice ognuno della sua importanza storica ed artistica.

E poichè in quella notizia si fa cenno non di uno solo, ma di due monumenti fatti dall'Omodeo nella chiesa delle Grazie, siamo in grado di aggiungere che, oltre all'arca Torriani, in cui appaiono così evidenti i caratteri artistici dell'Omodeo, rinveniamo nella cappella del Rosario di S. Maria delle Grazie anche l'altro monumento ascrivibile all'Omodeo nella lapide con profilo a bassorilievo e ornati decorativi posta in memoria del senatore Branda Castiglione.

Anche per questo secondo monumento [1] incorsero non pochi in errore attribuendolo ad Agostino Busti, e fra di essi il Calvi, il Mongeri, che nella sua *Arte in Milano* lo dice *della maniera dei Busti,* e lo stesso Cesare Cantù, benchè meno recisamente, laddove afferma che il sepolcro del senatore Branda Castiglioni *tiene la maniera del Busti.*

A togliere ogni valore a siffatta affermazione, basterà il notare che il monumento al detto

[1] L'epigrafe è la seguente:

B. M.
BRANDAE CASTILIONEO
FR. F. CVI SINCERITAS IN
CORDE · IN ORE · VERITAS IN
OPERIBVS · FIDES · SEMPER EX
TITERE · IO. STEPHANVS CAS
TILIONEVS *DVCALIS SENATOR*
CATERINA MALASPINA FRATRI
ET GENERO MOESTISSIMI PO
SVERE
A. P. R. M.
VIRTVTEM HINC GRATAM POTERIS COGNOSCERE
BRANDÆ
MOEROR IN INSVBRIA PVBLICVS VRBE FVIT.

Il Branda Castiglioni, dei conti di Venegono, morì nel 1495. Entrambi gli stemmi, e cioè tanto quello di coronamento al timpano circolare, quanto l'altro al basso della lapide, e così pure le parole *Ducalis Senator,* furono abrasi collo scalpello nel 1796.

senatore, benchè mancante di data nella relativa epigrafe, fu posto nella chiesa delle Grazie poco dopo la sua morte nel 1495, e che a quell'epoca il Busti, nato nel 1483, aveva poco più di dodici anni, citandosi del Busti come suo primo lavoro il monumento a Lancino Curzio del 1512.

Ciò valga a dimostrare quanto sia necessario di riassoggettare alla stregua di una più severa critica anche i giudizi passati fin qui indiscussi intorno ad opere e monumenti del passato, valendosi di ponderati giudizi d'arte per compulsare poi libri e documenti storici comprovanti, laddove facciano difetto altre sicure attestazioni.

E, per vero, anche in pura linea d'arte, una notevole differenza fra il Busti, cui può essere avvicinato il Fusina, e l'Omodeo riscontrasi nel carattere stesso della scultura, più rude, ma realistico nell'Omodeo, e più gaio, più elegante, ma tendente al manierato nel Busti, quando si faccia eccezione per la bella statua di Gastone da Foix, che è un vero capolavoro anche per la semplice e maschia concezione.

Ora, nel monumento a Branda Castiglioni, questo carattere di realismo artistico appare non solo nella testa in profilo del defunto, che ha tutta l'evidenza d'un ritratto, ma anche nei fiorami ornamentali che adornano il monumento. Nelle due lesene laterali quell'ornamentazione consta di un tralcio d'edera che sale tortuosamente lungo la lesena con fogliette per parte triangolari quali le vediamo nei rami non fioriferi di quell'araliacea, in parte semplici, massime laddove si staccano le ciocche di frutti granucolari. Nella lesena di destra quel tralcio d'edera esce, per non so qual bizzarria, da una conchiglia a volute.

Anche nella fascia decorativa che gira intorno al timpano semicircolare, nel cui mezzo sta il ritratto del Branda, tenuto da due mostri pisciformi dalle sembianze umane, che ricordano i maschi tratti del Caradosso, i fiorami che vedonsi tra i vari scomparti sono diversi alquanto l'uno dall'altro, vedendovisi tra le solite palmette anche raggruppamenti di foglie di primulacee.

Riassumendo pertanto il fin qui detto, su entrambi i monumenti, possiamo concludere:

Rimanere escluso che il monumento Torriani e quello a Branda Castiglione nella cappella del Rosario di Santa Maria delle Grazie in Milano, siano da attribuirsi il primo a Tommaso da Cazzaniga, e il secondo al Busti. Mancano al riguardo documenti attendibili ed anzi ragioni artistiche pel primo ed una palese contraddizione circa l'età dello scultore pel secondo contraddicono recisamente il giudizio fin qui accettato circa l'attribuzione di quelle opere d'arte ai due scultori precitati.

Doversi ritenere invece, che pure in mancanza di un preciso documento diretto, sia da considerarsi sufficiente per ascrivere entrambi quei monumenti a Gian Antonio Omodeo la notizia venuta in luce indirettamente fra le carte Bottigella di Pavia, accordandosi mirabilmente quell'attestazione colle risultanze dell'esame critico, in linea d'arte, di entrambi i monumenti.

Certamente siffatte conclusioni, che il tempo e nuovi studii potranno avvalorare maggiormente, non danno troppo favorevole testimonianza dei giudizii in materia d'arte, spesso accettati come indiscutibili sulla sola autorità di chi li espose, e infatti fu misconosciuta per anni ed anni in questa stessa Milano, di cui Gian Antonio Omodeo, pel lungo soggiorno e per gli onori avuti poteva dirsi insigne cittadino, oltre alla pietra tombale Castiglioni, un'opera di tanto pregio artistico qual è l'urna Della Torre nella chiesa delle Grazie, che preludeva alle opere ancor più venuste compiute dall'Omodeo per le famiglie Borromeo nella basilica Naborsiana ed a San Pietro in Gessate.

Una sorte consimile toccò del resto anche ad altro monumento eseguito dall'Omodeo nel 1482 per la chiesa di San Lorenzo dei Monaci Olivetani di Cremona, e cioè per l'urna quadrilunga di marmo bianco, sostenuta da sei colonnette e con sei bassorilievi, destinata a ricevere le ossa dei santi martiri Mario e Martha, che incontrarono la morte per la fede cristiana sotto l'imperatore Claudio nel 271.

Di quel monumento, che il Zaist dice d'una maniera ben condotta e degna veramente d'essere in singolar modo menzionata, non avanzano ora che i bassorilievi inclusi nei pulpiti della

cattedrale di Cremona ed un bassorilievo circolare, rappresentante la nascita e adorazione del Bambino, che vedesi nel 2° comparto del museo patrio archeologico di Milano.

Orbene, il Vasari dapprima,[1] e dopo di lui tutti gli altri scrittori fino a poco dopo la metà del secolo scorso, attribuirono quell'urna a *Geremia da Cremona,* e non fu che Giambattista Zaist nel 1774 che rivendicò all'Omodeo la paternità di quell'opera per avere fortunatamente rinvenuta la data e la firma del celebre scultore.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

[1] Veggasi il VASARI, *Vite dei pittori,* nel volume II, parte III, foglio 17, della « Vita di Gerolamo Carpi », e nella parte II, foglio 234, della « Vita di Filippo Brunelleschi ».

NUOVI DOCUMENTI

Nuovi documenti

comprovanti Domenico da Cortona come architetto dell'Hôtel-de-Ville di Parigi.



UANDO or sono dieci anni, con un articolo pubblicato nella *Nuova Antologia,*[1] io mi accinsi a combattere la tesi sostenuta dal signor M. Vachon, nell'opera *L'Hôtel-de-Ville de Paris,* che l'architetto di questo edificio fosse non già Domenico da Cortona, ma Pietro Chambiges, io non mi immaginavo che gli argomenti da me addotti avessero ad essere rafforzati da prove irrefutabili, quali risultano da documenti ora venuti in luce.

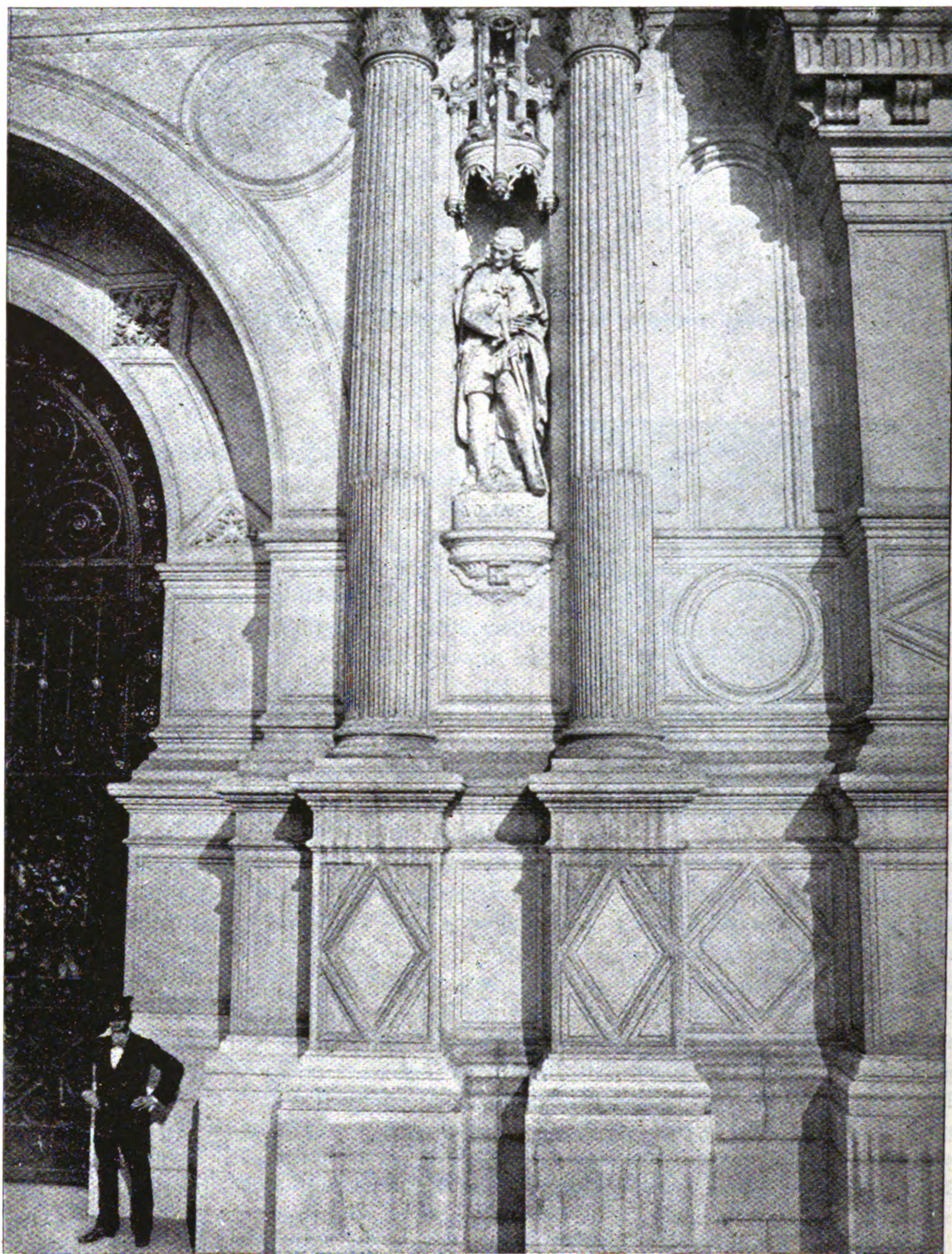
La tesi del signor Vachon non si presentava, per verità, svolta con evidenza e sicurezza di argomenti, tanto che io non mi sarei indotto a confutarla, se l'essere la tesi ampiamente svolta in una monografia dell'Hôtel-de-Ville, pubblicata con ricchezza di illustrazioni e di documenti, sotto il patrocinio dello stesso Consiglio comunale di Parigi,[2] non avesse attribuito una particolare importanza alle conclusioni del signor Vachon, che il pubblico, spinto dallo stesso amor proprio nazionale, era facilmente indotto ad accettare. Appoggiandomi al testo della iscrizione commemorante la posa della prima pietra dell'edificio — iscrizione che il signor Vachon aveva riportato in modo incompleto ed inesatto[3] — non mi era stato difficile confutare l'ipotesi messa innanzi dallo scrittore francese, che Domenico da Cortona, detto il Boccadoro, dovesse solo considerarsi come architetto di una costruzione anteriore a quella che era stata iniziata nel 1533: e d'altra parte non mi era neppure stato difficile ridurre alle giuste proporzioni il valore dell'argomento *ad hominem,* sul quale il signor Vachon basava l'attribuzione dell'edificio a Pietro Chambiges, anzichè al Boccadoro; argomento basato sul semplice fatto che, in una ordinanza emessa nel 1534 dal prevosto dei mercanti, relativa alla sorveglianza dei lavori di costruzione dell'Hôtel-de-Ville, lo Chambiges era nominato pel primo, mentre il Boccadoro veniva menzionato per ultimo; il che aveva indotto senz'altro il signor Vachon a questa curiosa riflessione: « Comment le nom de Dominique de Cortone se trouve-t-il

[1] « L'Hôtel-de-Ville di Parigi e l'architetto Domenico da Cortona »; *Nuova Antologia,* fascic. XV, 1° agosto 1882.

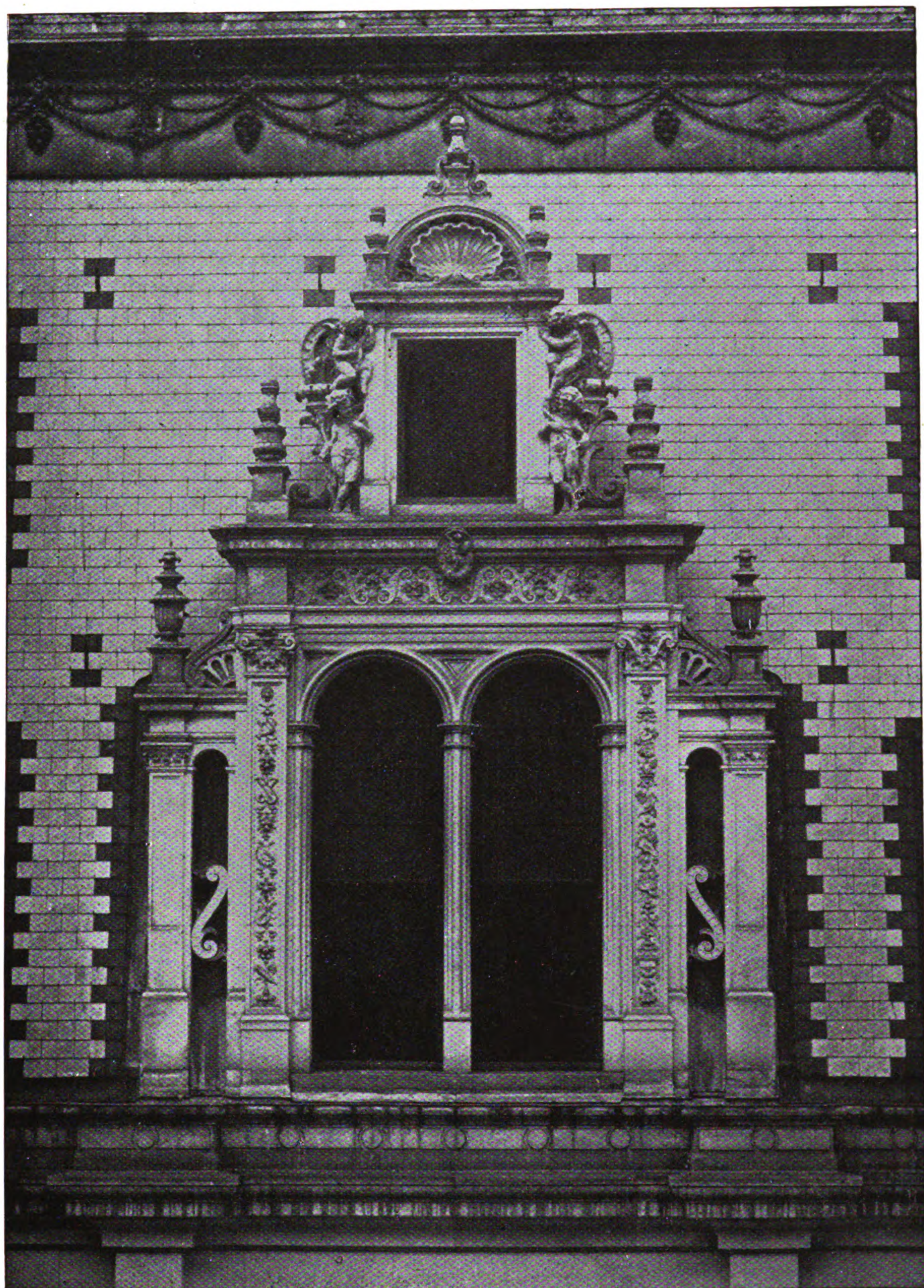
[2] *L'Hôtel-de-Ville de Paris,* par MARIUS VACHON. Paris, Quantin, 1882.

[3] « Senatui, populo, equiti | busque Parisien. Pie do | se meritis, Franciscus | primus Francorum rex po | tentissimus has ædes a | fundamentis extruendas | mandavit ac curavit | cogendisque publice con | siliis et administrandæ | reipublicæ dicavit An | no a salute condita MD | XXXIII idibus julii | incisum MDXXXIII | idibus septemb. Petro Viola præfecto | decurionum, Claudio Dani | ele, Joanne Bartholomeo | Martino Bragelonio Joan | ne Curtino Decurionibus.

« Dominico Cortonensi Architectante ».



PARTE DEL PROSPETTO DELL' HOTEL-DE-VILLE A PARIGI.



FINESTRA NELLO STESSO PALAZZO.

dans cette énumération officielle ainsi placé le dernier? S'il eût été l'architecte du nouvel Hôtel-de-Ville aurait-t-il jamais accepté une classification aussi modeste, irregulière et blessant pour son amour-propre d'artiste, de chef des travaux et d'Italien? »

Era troppo manifesto come la tesi – ridotta a cercare un sostegno in tali sottigliezze ed artifici d'interpretazione – si presentasse impotente a distruggere una testimonianza così decisiva e categorica quale era quella fornita dalla lapide commemorante il principio dei lavori del palazzo ordinato da Francesco I, la cui iscrizione si chiudeva con queste significanti parole: « *Dominico Cortonensi Architectante* ».

D'altra parte le notizie che ci rimasero relative al Boccadoro, benchè molto scarse, bastavano a provare come questi già lavorasse in Francia sotto Carlo VIII, e cioè trentasei anni innanzi i lavori dell'Hôtel-de-Ville, il che spiegava come egli avesse potuto in questa costruzione conformarsi allo stile e alle esigenze della società nella quale aveva lungamente vissuto.

I nuovi documenti relativi al Boccadoro, recentemente rintracciati, confermano sempre più come egli sia stato architetto di quella facciata, che conservò sino ad oggi il nome di *façade Boccador*.

Nei *Registres des délibérations du bureau de la Ville de Paris* (*Hist. Gen. de Paris*, t. II, p. 160), alla data 22 aprile 1532 si legge che il governatore di Parigi, accompagnato dal prevosto dei mercanti e dal procuratore della città, si recò al Louvre, in una torricella attigua alla guardaroba del re: « auquel lieu se trouva M.r Dominique de Cortonne, qui monstra le pourtraict du bastiment nouvel que le roy veult estre faict d'ung hostel de ville ».

E sotto la data 15 maggio dell'anno seguente (*Hist. Gen.*, t. II, p. 164-65) si legge come il prevosto dei mercanti comunicasse al *Bureau de la Ville* il desiderio del re, che, cogli introiti delle imposte comunali a lui spettanti, fosse iniziato « le bastiment d'un hostel de ville neuf selon le devis qui luy (*al re*) a esté monstré par M.r Dominicque de Cortemer (*sic*) qui l'a fait et divisé ».

Altri documenti attestano che il Boccadoro ebbe ad eseguire il modello in legno dell'edificio progettato. Dagli *Extraits d'un compte inédit de la Ville de Paris*, per l'anno 1533, si ha questa indicazione: « Payé a Dominique de Courtonne 72 livres pour plusieurs portraits en plattes formes pour le fait de l'edifice et bâtiment de l'Hôtel de Ville »: e in un codice della Biblioteca Nazionale di Parigi (*Nouvelles acquisit. franç.*, vol. 9243, f.° 103) si legge:

« Messieurs les prévost des marchands et eschevins, par leurs lettres du 15 juin 1533 ont commis et députté pour conduire les ouvrages du bâtiment et edifices de l'hôtel de ladite Ville, le dit M.r Dominique de Berqualor (Boccador) dit de Courtonne, architect demeurant à Paris, suivant le modelle par luy fait, veu et accordé par le roy: et pour éviter à faute, qu'il sera fait auparavant un modelle en bois de menuiserie. Pour quoi messieurs luy ont ordonné la somme de 250 livres tournois par an tant qu'il vaquera audit bâtiment ou tant qu'il plaira à messieurs ».

Questa retribuzione del Boccadoro in L. 250 tornesi annue era già stata menzionata dallo storico Sauval nelle sue *Antiquités parisiennes:* ma il signor Vachon la passò sotto silenzio, mentre, raffrontata colla retribuzione giornaliera di 25 soldi data a Pietro Chambiges, avrebbe escluso senz'altro che questi potesse essere considerato come l'architetto dell'Hôtel-de-Ville.

Altri documenti recentemente rintracciati delineano maggiormente la carriera professionale del Boccadoro, il quale nel 1507 figura come *valet de chambre de la reine* (Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, p. 89): nel 1523 era *maître des ouvrages de menuiserie du roi* (*Invent. Somm. des Archives d'Orléans*, t. I, p. 188), e nel 1543 figura ancora *maître des ouvrage du roy* (*Invent. Somm. des Archives Hosp. de la Seine*, t. III, p. 355), il che riconferma sempre più il giudizio che io ebbi ad esprimere, or sono dieci anni, nel rivendicare l'Hôtel-de-Ville di Parigi al Boccadoro, considerando questi come « artista cresciuto, educato in Francia, il quale sentiva perciò intimamente lo spirito, il carattere, le tendenze e i bisogni di quella società nella quale aveva passato la vita, e sapeva darne ragione nelle sue opere, informandole a quello stile della Rinascenza, allo sviluppo del quale aveva, non solo assistito, ma preso parte; gli è così che possiamo spiegarci « l'originalité, la variété, la richesse, l'élégance des formes de la façade ». Come bene osserva il Reynaud: « les fenêtres sont de grandes dimensions, comme il convient à notre climat, et le système décoratif présente cette charmante fantaisie, cette liberté d'allure, qui appartiennent en propre à la Renaissance française. C'était un grand

artiste celui qui savait si bien apprécier les convenances de diverses natures spéciales au pays pour lequel il travaillait, et leur donnait une aussi complète satisfaction ». Nelle quali parole sta ad un tempo l'elogio e la vera rivendicazione del Boccadoro.

LUCA BELTRAMI.

Sentenza arbitrale

pronunciata da Francesco Francia.

I pittori, insieme ai sellai, guainari e spadari, formarono a Bologna sino al 1569, anno in cui i pittori definitivamente si separarono, una sola società o corporazione, detta delle *Quattro Arti*. Essa, a somiglianza di tutte le corporazioni medioevali, eleggeva tra' suoi membri un ufficiale detto *sindaco*, che, fra le altre attribuzioni, aveva quella di riscuotere le quote dai soci, le multe nelle quali fossero incorsi e tutti gli altri proventi spettanti alla società. « Et sia tegnudo el ditto sinigo di rescodere cum effetto tutte le obidientie e condanaxoni che li siano per lo so tempo », così dicono gli statuti di questa società dell'anno 1442, aggiungendo anche, che se il sindaco non facesse tutto ciò a perfezione, fosse tenuto del proprio; alla fine poi del suo officio egli doveva render conto della sua amministrazione.

Nel 1513 fu eletto sindaco della società delle *Quattro Arti* il pittore Silvestro Orazi, nella cui famiglia era tradizionale l'esercizio della pittura, trovandosi nella matricola di questa società aggregati sei individui come pittori, fino dal 1441. Suo padre poi, di nome Alessandro, era pure artista di buon nome: nel 1450 dipinse nella chiesa di San Francesco di Bologna un affresco della *Presentazione della Vergine;* [1] nel 1475, insieme ad un altro pittore, ebbe incarico dal podestà di Bologna, allora Pier Vespucci di Firenze, di collaudare alcune pitture eseguite, per ordine suo, nella sala della tortura del palazzo del podestà, da Tommaso Garelli bolognese, che, ad imitazione del celebre Tommaso Guidi da Castel S. Giovanni, chiamavasi anch'egli *Masaccio*. [2]

La carica di Silvestro Orazi era durata tre anni, alla fine dei quali sorse contestazione fra lui e la società per una somma di cinquantaquattro lire bolognesi e frazioni, delle quali nell'amministrazione sociale l'Orazi trovavasi creditore, e ne chiedeva il rimborso. La domanda del sindaco parve ai ministrali della società non fondata, e fecero formale opposizione fino ad intentare una lite. Finalmente a decidere la controversia vennero scelti arbitri due soci, l'uno certo Domenico Cevola, che nel protocollo della sentenza è detto pittore ed era ascritto a questa società delle *Quattro Arti*, trovandovisi il suo nome immatricolato sotto il dì 10 settembre 1509, del quale però la storia dell'arte neppure ricorda il nome; l'altro arbitro fu il celebre Francesco Raibolini, soprannominato il *Francia*, che ascritto alla società degli orefici fino dal 1482 [1] fu immatricolato anche nella società delle *Quattro Arti* il 23 dicembre 1503. [2]

Riunitisi i due arbitri nella residenza sociale il 27 giugno 1516, cioè pochi mesi prima della morte del Francia, essi pronunciarono la sentenza arbitrale in favore del sindaco della società, riconoscendone contro questa fondata la domanda. [3] Ma questo documento, più che per la storia di questa vertenza in sè, è importante per una quistione di bibliografia.

[1] MASINI, *Bologna perlustrata*, p. 613.

[2] Questo appare dal seguente documento, che trovasi nell'archivio di Stato di Bologna, Sezione del Comune, Calcolatore della Camera, *Spese speciali:* « Cumzo sia che lo magnificho messer lo Podestà de Bologna, zoè messer Piero Vespuzi da Fiorenza, semo stati chiamati e rechesti nui Zohane depintore et Alisandro d'Oratio a vedere e stimare uno zerto lavoro chel dito messer lo Podestà a fato fare in la sala dove se da la corda, zoè uno crocefisso et doe figure da lato e segondo la nostra conscienza nui astimemo che la dita opera merti livre diexe a tute soe spexe del maestro che la fata, imo computando la conzadura de una tavoleta, che sta sopra l'altaro, e per chiareza de zo avemo fata questa scrita, e cusì dichiaremo li sia dato.

Io Zohane depintor scrissi.

Io Alisandro di maestro Orattio depintore una insieme de Zoane, dicto di sovra avemo vixo e examinato dito lavoro, pertanto lodemo quelo è dito de sopra, zoè L. 10. Adì 14 de marzo 1475.

Alisandro d'Orattio depintor scrissi.

Ser Alberto Parigi farà un mandato a messer Carllo Antonio Fantucii, che paghi L. x a maestro Tomasio depintore per l'opera fatta come dice di sopra. E che messer Carlo Antonio ave nelle mani L. 10 di certi condanati.

P[ier] V[espucci] p.[a]

Ser Alberto Parixe facti j. mandato a messer Carlo Antonio Fantuxi, che paghi a maestro Tomaxe depintore L. diexe de i dinari a deposto la M. di misser lo Podestà appresso lo di. messer Carlo Antonio pagati per certi malfaturi, zoè L. x per la depintura a fatto nella sala del tormento sopra l'altaro.

Zohane Guidotti subscripsi.

[1] Doc. I.

[2] Doc. II.

[3] Doc. III.

Fu sostenuto da parecchi, e specialmente da Panizzi, che il Francia, oltre che eccellente pittore, orefice e niellatore, sul cadere del secolo xv e nel primo ventennio del seguente avesse anche atteso alla stampa di libri, e se ne numerarono persino le edizioni, che vanno sotto il nome di *Francesco da Bologna,* volendo intendere che questo Francesco fosse una persona sola col Francia.

Ai sostenitori di questa opinione ha risposto efficacemente l'erudito bibliofilo conte Giacomo Manzoni, [1] dimostrando come fossero due personaggi distinti; e, in ultimo, il prof. Adamo Rossi ha trovato quale fosse il vero cognome di Francesco da Bologna. [2] Ai validissimi argomenti del Manzoni ed alla scoperta del prof. Rossi, che ha risolto definitivamente la quistione, si può aggiungere, che in questa sentenza il Francia si dice egli stesso *oreviexe e depintore;* non si fa menzione di questa sua professione di stampatore nella immatricolazione alla società delle *Quattro Arti,* e neppure in altri documenti posteriori, quali quelli dell' imborsazione per gli *uffici da utile.* Simili uffici, riservati a determinate classi di persone, consistevano nella rappresentanza del Governo bolognese nelle terre del contado. Gli individui che venivano eletti a tali uffici percepivano uno stipendio, e quelli che erano destinati a risiedere in montagna dicevansi *capitani,* quelli in pianura *ricarî.* Per l'elezione di simili ufficiali solevasi proporre dal Senato un determinato numero d' individui per ogni luogo, dai quali nomi, posti in un bossolo, ne veniva estratto per ciascun luogo uno, che diventava così l'eletto. Nel 1514, per questi uffizi, fu *imborsato* anche il Francia, [3] di cui neppure qui è ricordata questa creduta sua professione di stampatore, come non è ricordata mai in altri documenti già noti. Tutte prove queste che escludono una volta di più l'opinione sostenuta dal Panizzi e da altri anche recentemente.

EMILIO ORIOLI.

I.

Mccccl xxxij, indictione xv, die xij decembris

. . . .

Matheus quondam Hieronimi de Lana, capelle s. Georgi in Pozale.

Francischus Marci Raibolini.

Eodem millesimo, die decima eiusdem mensis, matriculavi ego Enoch predictos Matheum et Franciscum vigore mandati ab eodem ser Thoma sub dicto die x decembris. Significati sunt in filcia.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - Ufficio del Capitano del Popolo - *Matricola della società degli Orefici,* a c. 158 *a*).

II.

Magister Franciscus quondam Marci Rambulini dicto el Franza,

Mccccciij, indictione sexta, die 23 decembris, matriculavi ego Benedictus de Oleo notarius Camere actorum Comunis Bononie suprascriptum magistrum Franciscum aggregatum in dicta Societate ut patet scriptura rogata et scripta per ser Baptistam de Beroardis notarium sub datum die 23 decembris 1503, que scriptura remansit in Camera Actorum in filcia mandatorum.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - Ufficio del Capitano del Popolo - *Matricola della società delle Quattro Arti,* a c. 203 *a*).

III.

In Christi nomine amen. Hoc est quoddam laudum latum per discretos viros magistrum Dominicum Cevola civem et pictorem Bononie et magistrum Franciscum dicto el Francia civem, aurificem et pictorem Bononie, arbitros et revissores electos secundum formam statutorum societatis Quatuor Artium Civitatis Bononie modo et forma infrascriptis, videlicet:

Nuj Francia orevexe e Domenego Cevolla Citadini bolognisi e de la honorevole Compagnia de le Quatro Arte de la dicta Cità ellecti et deputati da li massari e mestrali et homini de la dicta Compagnia a vedere et examinare e calculare le raxuni de Silvestro de Oratio sindico e depositario de la dicta Compagnia, o vero ellecto in luoco de sindico e depositario per tri anni proximi passati e como reveditori e arbitri e arbitraduri, visto et examinato e calculato li libri dela Compagnia e del dito Silvestro, e diligentemente visto e revisto più volte cum li massari e mestrali e homini de dicta Compagnia per lo presente dì e hora e viste le allegationi e petitioni e exceptioni e resposte de le parte, e visto le citationi facte del massaro e mestrali moderni de dicta Compagnia. In questo modo refferemo, dicemo, e sententiemo, e pronuntiemo, e arbitramentemo, cioè che dichiaremo dicta Compagnia

[1] MANZONI, *Studi di bibliografia analitica. Studio primo; Francesco da Bologna,* ecc., Bologna, G. Romagnoli, 1881.

[2] ROSSI A., *L'ultima parola sulla questione del cognome di M.° Francesco da Bologna, ecc.,* in « Atti e Memorie della R. Dep.° di Storia Patria per le Prov.° di Romagna », terza serie, vol. I, p. 412.

[3] Doc. IV.

essere vera debitrice de dicto Silvestro de Oratii de livre cinquantaquatro, e soldi quatro e dinari undici de moneta corente e cusì condanemo dicta Compagnia a dare e pagare a epso Silvestro livre cinquantaquatro, soldi quatro e dinari undici infra vinti dì proximi a venire. Non obstante che dicta Compagnia fusse tenuta in verità a pagare le spexe de dicto Oratii facte per tale lite, e questo a consiglio de homini docti. Niente di meno nui absolvemo dicta Compagnia da tale debito et più iudichemo resti dicta Compagnia sola debitrice de livre cinquanta de moneda corente a dicti Oratii e questi pagare come è dicto di sopra. 1516 a dì 27 de Zugno. Nui Francia orevexe e dipintore, e Domenego Cevolla.

Lectum, latum et in hiis scriptis sententialiter pronuntiatum et promulgatum ac scriptum fuit suprascriptum laudum per prefatos magistrum Franciscum dicto Francia et magistrum Dominicum Cevola bon. cives et pictores arbitros et revissores ut supra electos secundum formam statutorum dicte societatis Quatuor Artium ut supra pro tribunali sedentes Bononie in ressidentia domus dicte societatis Quatuor Arcium Bononie, posite Bononie in capella sancti Michaelis de Foro medii iuxta viam publicam a duobus lateribus, iuxta bona dictorum de Oratiis et alios suos confines, loco per dictos arbitros et revissores electo et deputato pro idoneo ad predicta, presentibus infrascriptis officialibus et massariis videlicet, magistro Zam Jacobo Antonii de Cultelinis massario honorabilis colegii, magistro Johanne magistri Christofori pictore, magistro Sebastiano de Tedrisiis sellario, officialibus dicte societatis et magistro Hercule de Liazariis de Cultelinis etiam officiale dicte societatis, et dicte pronuntiationi non consentiente, ac etiam presentibus magistro Teseo quondam Orlandi de Campana cive et aromatario bononiensi capelle sancti Michaelis de Foro medii et magistro Leonardo quondam Johannis de Zagnis capelle sancti Leonardi, et Jacobo dicto Brabante testibus ad predicta omnia et singula vocatis adhibitis et rogatis. Sub anno a nativitate Domini nostri Jesu Cristi millesimo quingentesimo sexto decimo, indictione quarta, die vigesimo septimo mensis iunii, tempore pontificatus sanctissimi in Cristo patris et domini nostri domini Leonis divina providentia pape decimi.

(L. ✠ S.) Ego Baptista quondam Luce de Beroaldis, Bononie civis, publicus imperiali ac Comunis Bononie auctoritate notarius, et nunc notarius prefate societatis Quatuor Artium Civitatis Bononie predictis omnibus et singulis, dum sic ut premittitur agerentur et fierent, interfui et de eis rogatus extiti, hic ideo publice me subscripsi, signum nomenque meum apposui consuetum in fidem et testimonium omnium premissorum.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione Pontificio - *Sentenze civili,* vol. dal 1516 al 1518, a c. 91 *a* della 1ª num.ᵉ).

IV.

Inbursatio generalis officiorum utilitatis Comunis Bononiae incoepta kalendis Januarii MDXIIII.

. . . .

Castel Franco.

Francesco di Marco Raybulino dicto el Francia.

. . . .

Varignana.

Francesco di Marco Raybulino dicto el Francia.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione Pontificio - Assunteria di Magistrati - *Uffici da utile* dell'anno 1514, a c. 34 *b* e 56 *a*).

Annibale Caracci

e il suo quadro di San Rocco.

Il pittore Annibale Caracci fu a Reggio di frequente, e per questa città eseguì parecchie delle sue migliori opere, come l'Assunzione della Vergine, che passò poi a Dresda, la Vergine col Bambino e alcuni santi per la cappella dei mercanti di panni nella chiesa di San Prospero, che passò pure a Dresda, rimanendone in detta chiesa una copia del Boulanger, la Vergine cogli Evangelisti per la cappella dei notari nella cattedrale, che fu trasportata al Louvre, ecc.

Notevole tra le altre opere che l'artista eseguì per Reggio, il famoso quadro noto sotto il titolo della Elemosina di San Rocco. « Il celebre Fouquet — dice il Campori nelle sue notizie degli artisti degli Stati Estensi — tirato dalla fama di questo dipinto, lo richiese alla confraternita in nome del re di Francia con grandi offerte; lo che saputosi da Alfonso IV, ne fece l'acquisto egli medesimo ad instigazione del pittore Flaminio Torri, che più volte ne aveva tratto copie, mediante lo sborso di 800 doble e la copia del Boulanger, che ancora sussiste. Non saprei affermare con certezza se a quest'opera si riferisca il passo dell'Inventario

recato dal Pungileoni (*Memorie storiche di Antonio Allegri,* II, 113), che dice: *E più un tellono che ora fa il Caracci da Bologna del valore di scudi 100,* mettendomi in dubbio il sapere che il quadro non fu commesso al pittore dalla confraternita, ma bensì regalato alla stessa. Lo Scanelli (*Microcosmo,* p. 339) descrive ed esalta questo e l'altro quadro collocati in San Rocco, ed osserva *che sebbene gli altri quadri di Annibale siano di bellezza e perfettione straordinarie, sono infatti però queste due operationi il fiore de' più squisiti dipinti c'habbia mai dimostrato il medesimo Annibale.* Anche il Bellori ne discorre con espressioni di grandissima lode. Fu quest'opera copiata da Flaminio Torri e da Guido Reni in un piccolo rame nel 1610, il quale ne eseguì ancora l'intaglio ad acquaforte, benchè si legga sotto la stampa: *Annibal Caracci inv. et sculpsit.* Fu parimente intagliata da Bernardino Curti e da Giuseppe Camerata. Il quadro fu già nella galleria estense; ora è in Dresda ».

Ecco una lettera, che ritengo inedita, dello stesso Annibale Caracci, di molto interesse, e che sul quadro in quistione dà molti schiarimenti allo studioso: la tolgo dall'archivio delle opere pie di Reggio (Congregazioni varie — San Rocco) annesso all'archivio generale provinciale.

« Ill.re Sig.r mio Oss.mo

« Non è posibile ch'io narri a V. S. il fastidio ch'io sento nel animo per l'occasione della tauola di S. Roco ch'io tengo nelle mani, perche dalun lato son spronato à douerla finire dal'obligo ch'io feci col Sig.r Caualier Zobli et molto più da quello ch'io tengo infinito a tutti questi Sig.ri et da l'altro quello il quale o fatto con l'Ill.mo Sig.r Car.le Farnese, il quale è di douerlo andar a servire a Roma finita questa prossima state, di maniera ch'io mi trouo a guisa di quelli che si trouano asaliti da due bande et sono nel mezzo, nè possono fugire, è ben uero che dal canto di S. Roco sarei non solamente degno di molta scusa ma forsi ancora di absolutione, perchè (come altre uolte ò detto à molti di questi S. S. che sono capitati a Bologna) sono già sette ouer più anni che mi fu locato questa tauola et me ne fu dato dieci scudi di caparra, io ci diedi principio, et occorrendomi d'indi a poco tempo di andare a Parma visitai alcuni miei Sig.ri Costì in Reggio et chiesi ancora qualche denari a buon conto della tauola di San Rocco, mi fu risposto che alora la compagnia si trouaua esausta di danari, ma che uertando una lite in fra la Compagnia et li Baracca, la quale si doueua tosto terminare à favore di essa compagnia si sarebbe prouisto di danari, io poi diedi opera à molti altri lauori che mi capitarono et ogni giorno mi sono andato crescendo et la cosa di S. Rocco è passata in silentio insino che uenne il Sig. Zoblj il quale capitò prima ch'io facessi l'obligo col Sig.r Car.le Farnese, mà morendo poi il detto Sig.re Caua.re è uedendo anco mancarmi la promessa chegli mi fece all'hora tralasciai non solo la tauola di S. Rocco ma ne anco uolsi più accettare alcun altro lauoro i quali m'abbondono grandemente, mà accettato il partito molto honorato che mi fece il detto Sig.r Car.le mi diedi ad espedire tutte quelle cose alle quali mi sentiuo più obligato, perche alcune n'aueuo in botega delle quali n'ero stato pagato del tutto et cosi uado ogni giorno conducendo al fine alcune cose che mi restano le quali sperarò che di quà al mese di nouembre debbano essere finite ancor che molte me ne resteranno delle quali parte portarò con meco et parte lasciarò à ms. Lodouico mio Cugino il quale mi fauorirà finirle come quello che in mia conscienza creddo che sia il primo pittore di questa Città et esso lo prova con l'opere sue bellissime.

« Ho uoluto pararle tutta questa historia acciò sapia il stato nel quale mi trouo et per dar con queste mie ragioni maggior forza a quel prego ch'io faccio a V. S. et al resto di que' S. S. che se fia mai possibile di contentarsi di ripigliarsi i loro 20 Δ nè per il piciol interesse d'una bassa pittura di mia mano torre à me la buona fortuna che mi si para auanti, lo facciano se non per altro al meno per amore del Loro auocato S. Rocco ouero si contentino ch'io ne porti la tela meco à Roma et che con mia comodità la dipinga ch'io le prometto di far opera in quelle parti molto migliore et più degna di loro, di quello che io sarei per fare in questa fretta così grande, mà se pure saranno di quel parere ch'io la finisca prima ch'io parta (poichè il restare è impossibile) tentarò l'impossibile, sforzerò mè medesimo, ricercarò l'aiuto di mio fratello et cugino et in soma mi cingerò l'ali a le mani per adempiere il loro desiderio. Aurà V. S. dunque consideratione a tutto questo et mi auisarà quel ch'io debbo fare.

« Voglio pregare V. S. ad auere consideratione a la mercede che mi si deuria Per la fattura di questo quadro et creder certo ch'io non aurei fatto quella scrittura al signor Zobli s'egli non m'auesse promesso che la ricongnicione sarebbe stata

tale ch'io mi naurei auto a contentare ond'io conoscendo auer a trattare con Caualiere di molto honore mi contentai di tutto quello che mi disse, ancorchè ciò non si specificasse nella scrittura, hauendomi similmente promesso per lor parte (et con promissione ancora più molto amoreuole) il Signor Tinto qui in Bologna et molti altri similmente che sopraciò m'hanno parlato, et V. S. nella sua lettera, et ultimamente il Signor Giacomo dall'acqua al quale V. S. mi fauorirà di baciar la mano à mio nome et racordarmi seruitore in comune à tutti quei S. S. come faccio con ogni riuerenza a V. S. Di Bologna li 8 di Luglio 1595.

« Di V. S. Ill.re

« aff.mo ser.re

« Annibale Caracci pittòre.

(Fuori): « All'Ill.mo S.re et Padron mio Oss.mo

Il S.or Giulio Fossi. Reggio — ».

Ecco quanto il Fossi rispondeva alla lettera del nostra artista, come rilevo dalla minuta conservata assieme alla lettera del Caracci:

« Molto mg.co s.r oss.mo

« Ho io et la compagnia tuta di S. Rocho a qualle per debito mio non ho mancato di notificare la lettera di V. S. delli otto di questo, sentito dal principio sino all'ultimo uno cordoglio misto quasi da certa consolazione se bene ho con essa compagnia masticato (sic) le dette sue et in spezie la loro conclusione. il cordoglio per li oblighi ch'ha con questi miei S.ri confratelli e poscia co'l'Ill.mo et R.mo Sig. Car. Farnesi il quale per ogni rispetto deue esser anteferito ad ogni altro et tanto più che V. S. uà accennando ch'in ciò possa meritare iscusa presso di questi S. S.ri miei fratelli per le ragioni in dette sue da essa allegate, la temperanza di tale cordoglio si cavò colà doue di sopra diccevo nella fine dove lei s'offerisse di tentare l'impossibile, di fare sforzo a sè stessa, di ricercare aiuto, et di accingersi ali alle mani per dare compimento alla pittura sua di San Rocho. Et il fondamento della compagnia è che forsi per intercessioni del deuoto di essa inspirato da buon spirito ha ciò auto per fine in dette sue poi che divenuto per ciò presagho, come mente de signori confratelli et fu sempre di hauere quello tellono dipinto di pugno di V. S. et non solo per l'affesione ch'essi le tengono ma per il suo molto valore et hora più del solito lo desideranno et, se gli è lecito, lo voglianno, con bona gratia sua et si contentanno et non senza grande aplauso più d'una bassa pitura come lei per modestia dice, costì in Bollogna et ne termine di questo està che colà in Roma di maggior famma purchè sia di sua mano et di suo giudizio. Laonde, S.r mio, mando a V. S. di commissione di detti confratelli Δ.ti venticinque per . . . [1] acciò sappia come desideranno et speranno essi et io, si come tuti insieme di vivo cuore la preghiamo a pigliarsi questo impossibile rispetto alla modestia sua a quale in tale matteria il valore suo le fa anco maggior cose posibile di quello che sia il tellono del quale si tratta, promettendole in nome di tutti li sodetti confratelli et della Compagnia che non restarà defraudata finita che sarà l'opera, et anco prima in quella posta che ci sarà accennato in nome di lei quanto sia per la mercede convenuta et non solo di detta mercede ma anco del ben servire; che se in ciò mancassimo mostraressimo di avere poca intelligenza di pittura di valenthuomo paro di lei; ci rimetterà adunque per naturale sua bontà consolato questo nostro mandato a posta: acciò si possi questo tristo cordoglio transformare ne'petti di questi miei in libera lettitia. Che il Signor Dio da' prieghi di S. Rocho dia gratia et vigore a Lei et a suoi penelli di perfetta scienza in pigere le cose sue et de suoi Santi et d'ogni altra istoria et le baccio le mani. Di Reggio ».

Francesco Malaguzzi.

Lorenzo Costa.

Nel codice cartaceo del sec. xv, esistente nella R. Biblioteca dell'Università di Bologna, col n. 1739, si trovano raccolte molte poesie del secolo xiv e del seguente. Il codice è stato riconosciuto ultimamente essere l'*Isoldiano* che si credeva perduto o smarrito. In fondo sono molte pagine bianche. Nell'ottava, cominciando a contar dall'ultima, si legge questa nota curiosa:

« 1494 adì 28 de dexembre.

« Misser Alixandro di Bentivolgli de' dare a mi Bonaparte di ghisilieri soldi trenta, li qualli li prestai in questo natale passato quando lui zughava a ronfa et de questo li era testimonio ercules da san piero e *lorenzo costa Bestialissimo* e Baldino Videlo de li ariosti ».

Sotto si dovevano scrivere le firme, ma vi è soltanto questa: « *Io herculeso da san piero ss.* ».

C. R.

[1] La lacuna è nel ms.

RECENSIONI

C. Justi, **Ein Denkmal venezianischer Bildnissplastik im fernen Westen** (Estratto dalla *Zeitschrift für bildende Kunst;* anno 1891, disp. IV). — Lipsia, Seemann, di pp. 7 in-4.

C. Justi, **Bartolomè Ordonez und Domenico Fancelli** (Estratto dal *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsamlungen;* anno 1891, disp. II). — Berlino, Grote, di pp. 25 in-4.

Il celebre biografo del Winkelmann e del Velasquez in queste due sue contribuzioni a riviste storico-artistiche tedesche rivendica allo scalpello di artefici italiani alcune opere smarritesi nella Spagna. La prima è una lastra sepolcrale di bronzo (lunga 2.34, larga 1.28 metri) che fino a recentissimo tempo era incastrata nel pavimento della cosiddetta cappella dei Duchi nella cattedrale di Badajoz, piccola fortezza e città sui confini del Portogallo, ed ora, essendo stata levata da questo suo posto originale, trovò un ricovero in una sala attigua al chiostro di quella chiesa. Come indica la iscrizione, l'opera fu fatta per conservare la memoria di Lorenzo Suarez e di sua moglie Isabella de Aquilar. Il primo vi è effigiato, non come era uso generale nei monumenti sepolcrali, giacente morto, o inginocchiato in atto di preghiera, o almeno visto di faccia; esso invece ci si presenta ritto in tutta figura, di profilo a destra, cogli occhi però volti a chi lo guarda, e quale possiamo immaginarcelo in vita. È avvolto d'un manto dalle pieghe rigide e dalle maniche larghe; la mano destra si appoggia alla spada, la manca tiene un nastro con iscrizione che discende fino alle armi di sua moglie nell'angolo destro della lastra, mentre la sua occupa l'angolo opposto. La testa, coperta di zazzera lunga e di un berretto semplice, ha le fattezze d'ossatura estremamente rilevata, magre, con tracce di età avanzata, forse anche di malattia, gran naso aquilino, bocca grande, ma di bella forma. Il tutto è modellato in bassissimo rilievo, meno la testa e il gomito destro, sporgenti fuori fino a otto centimetri d'altezza; la cesellatura è di somma perfezione. Fra i molti uomini di Stato, guerrieri, ambasciadori, che portavano il nome di Lorenzo Suarez, il Justi riuscì a identificare l'originale del nostro monumento con un membro della famiglia, impiegato dal re Ferdinando sullo scorcio del Quattrocento in parecchie missioni alle Corti italiane. Dal 1494 al 1499, e di nuovo dal 1502 fino alla sua morte nel 1506, egli era oratore di sua maestà cattolica presso la repubblica di Venezia, dove godè grande autorità ed era ben voluto; nel frattempo, dal 1499 al 1501, era stato inviato in missione diplomatica al papa Alessandro VI. Marin Sanuto ne' suoi *Diarii* ci ha trasmesso la notizia della sua morte e delle pompe funebri resegli dalla Signoria, aggiungendo che il Suarez « si havia fato far qui una archa di bronzo bella, et mandata in Spagna » (*Diarii,* VI, 305). Il Justi ora, seguendo questa indicazione, assegna l'origine dell'opera in discorso agli anni 1503-5, e riguardo al suo artefice, basandosi sulla perfezione del lavoro tecnico, sulla coincidenza di tempo e su certe analogie dell'ornamentazione del fregio di arabeschi che la incornicia, emette la congettura che egli sia stato Alessandro Leopardi, occupato negli stessi anni 1501-5 ne' suoi celebri pili di bronzo per gli stendardi della repubblica. Noi invece crediamo di scorgere nel carattere di quest'opera, nello stile robusto e vigoroso per eccellenza, nella fattura naturalistica di tutti i particolari, piuttosto le tracce della scuola scultoria di Padova, ed incliniamo ad assegnarla ai Bellano, Riccio o a qualcheduno dei loro allievi. Sull'altare della stessa cappella dei Duchi c'è ancora una seconda opera di scalpello italiano: un bassorilievo della Madonna col Bambino (largo

metri 0.41, alto 0.58); la copia, forse anche l'originale di quella composizione, attribuita già a Donatello ed ora a Desiderio da Settignano, di cui in Italia la galleria di Torino conserva un esemplare (n. 375), mentre parecchi altri in marmo (collezione Drury Fortnum) e in stucco (museo di Berlino, n. 62 *B,* di South Kensington, n. 5767) sono passati nelle collezioni dell'estero. Probabilmente anche quest'opera era stata acquistata dal Suarez in Italia e collocata nella cappella, dove egli intendeva di farsi far erigere il suo monumento sepolcrale.

La seconda opera che il Justi restituisce ad uno scultore italiano è il mausoleo del re Ferdinando e della regina Isabella nella loro cappella sepolcrale a Granata. Questo per la prima volta venne ipoteticamente assegnato al celebre scultore spagnuolo Bartolomeo Ordoñez († 1520) dal Gaye, il quale, pubblicando nel suo Carteggio inedito d'artisti (III, 585) l'autobiografia di Raffaello da Montelupo (stampata d'allora in poi anche nell'ultima edizione del Vasari, vol. IV, p. 551 e segg.), aveva congetturato che « la sepoltura d'un re di Spania » ivi rammentata come fatta da « uno schultore spanuolo che si chiamava Ordonio », morto a Carrara, dove l'aveva lavorata, potrebbe essere per l'appunto il mausoleo in discorso. L'opinione del Gaye pareva ricevere conferma dal fatto che l'Ordoñez stesso nel suo testamento, fatto a Carrara ai 5 dicembre del 1520 e pubblicato dal can. P. Andrei nel suo scritto: « Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolommeo Ordognes spagnolo, ecc., Massa 1871 », aveva rammentato un monumento « Catholici Regis et Reginae Hispaniæ », lasciato da lui alla sua morte presso a poco compiuto; poichè si sapeva che per l'appunto il re Ferdinando era stato il primo investito di questo titolo da papa Alessandro VI. Avendo però il Justi nelle diverse sue gite in Ispagna esaminato minutamente e in ripetute volte tutte le opere dell'Ordoñez (delle quali ci dà nel presente saggio una descrizione accurata appoggiata con tavole illustrative), fu convinto che l'attribuzione in discorso non reggeva affatto, poichè i segni distintivi dell'opera in questione erano tali da non poter assolutamente assegnarla allo scalpello dell'artefice spagnuolo. All'opposto, egli rintracciò lo stile e il fare di quest'ultimo, in modo da non lasciar nessun dubbio, in un'altra opera finora anonima, cioè nel mausoleo del re Filippo il Bello e della regina Giovanna esistente nella stessa cappella reale di Granata. E ci sono, oltre gli argomenti di stile, anche altre ragioni da avvalorare questa attribuzione del Justi. Nel testamento dell'Ordoñez l'opera ch'egli stava eseguendo si designa come « opus caesareae majestatis » e come « sepultura Catholici Regis et Reginae Hispaniae », senza però nominar questo re. Ora, Andrea Navagero, che in qualità di oratore della repubblica veneziana seguì l'imperatore Carlo V nell'anno 1526 in un suo viaggio a Granata, nella sua relazione di questo viaggio rammenta pure il mausoleo del re Ferdinando e della regina Isabella colle parole: « Qui vi fecero fare loro sepulture di marmo, assai belle per Ispagna ». È egli immaginabile che l'oratore avrebbe dimenticato un fatto così importante come sarebbe stata l'erezione del monumento in questione dell'imperatore stesso, allora presente a Granata? In una lettera dello scultore Domenico Vanelli, uno dei collaboratori dell'Ordoñez, del 22 settembre 1822, questi dice così delle opere lasciate dall'Ordoñez a Carrara: « que opera olim mag.r Bartholomeus conduxerat ad laborandum et finiendum ad instantiam et pro Ser.mo et Cath. Rege Don Philippo rege Hispanie ecc. » (segue l'enumerazione delle altre opere; vedi Andrei, p. 80). Essendo, ora, il re Filippo morto nel 1505, ed avendo l'Ordoñez ricevuto la commissione pel monumento, che poi eseguì a Carrara, non prima del 1517, le espressioni: « ad instantiam et pro » non possono essere prese nel senso letterale; nientedimeno esse attestano che il Vanelli sapeva essere il mausoleo in questione destinato pel re Filippo. Per ultimo nell'inventario delle cose lasciate dall'Ordoñez fra le parti costituenti il mausoleo, che non erano ancora del tutto terminate, vengono enumerate anche due figure di S. Michele e di S. Giovanni Evangelista solamente abbozzate (V. Campori, *Memorie biografiche degli artisti nativi di Carrara,* ecc., Modena, 1873, p. 348). Ora, nessuna di esse si trova nel monumento del re Ferdinando, bensì tutte e due esistono in quello del re Filippo, e cioè a' piedi della sua statua giacente sui due angoli del sarcofago. E il loro stile diverso da quello delle altre figure tradisce difatti lo scalpello d'un artefice che non è l'Ordoñez. Avendo il Justi così provato esser quest'ultimo l'autore del monumento sepolcrale di Filippo il Bello, per ultimo mette in campo la questione, a chi s'abbia ora da assegnar il mausoleo di Ferdinando e Isabella? A bella prima egli dichiara esser lavoro di un artefice italiano, traendone argomento dallo stile dell'opera, che non ha niente da fare con quello degli scultori indigeni. E cer

cando poi fra le opere di scultori italiani in Ispagna quella che porge la maggiore somiglianza e affinità, la trova nel monumento del principe Giovanni († 1497), figlio di Fernando, nella chiesa di S. Tommaso in Avila, opera autentica e incontestata di Domenico Fancelli da Settignano (1469-1519; vedi Andrei e Campori, l. c., e Vasari-Mil., IV, 555). La forma di « tumba » piramidale, forse suggerita dal monumento di Sisto IV a S. Pietro di Roma, in generale inusitata presso gli scultori spagnuoli, la distribuzione dei particolari, il modo e lo stile così delle sculture figurative come dell'ornamentazione, tutto questo in ambedue le opere è simile, e improntato del carattere della scultura fiorentina del Quattrocento. Giudicando dalla maggiore semplicità della composizione, dalla maggiore ingenuità e freschezza delle forme nel monumento di Avila, questo sarebbe l'anteriore. E siccome il Fancelli dal 1508 fino alla sua morte, e cioè per più d'un decennio, fu occupato in lavori destinati per la Spagna, si deve supporre ch'egli in questo spazio di tempo abbia eseguito parecchie opere oltre quelle di cui finora possedevamo notizie, cioè oltre il monumento del principe Giovanni e quello del cardinale Ximenes, pel quale ultimo egli non fece se non il disegno, e che dopo la sua morte fu dato a fare all'Ordoñez.

C. de Fabriczy.

MISCELLANEA

La Farnesina de' Baullari in Roma. — L'egregio direttore dell'*Archivio storico dell'Arte,* nella annata II, a p. 393 e segg., ha rischiarato la storia dell'insigne fabbrica che sotto questa, o sotto la denominazione di Palazzo Linotte, è nota agli studiosi dell' architettura del Rinascimento. Avendo egli dimostrato colla scorta di documenti essere stata edificata certamente avanti il 1524, forse anche prima del 1517 da Tommaso le Roy, ricco prelato francese, in quanto al suo architetto addusse validi argomenti, attinti così allo stile dell' edifizio in discorso come a parecchi disegni esistenti nella Galleria degli Uffizi in Firenze, per provare, che questi fosse Antonio da Sangallo il giovane. Ora in una rivista speciale (*Centralblatt der Bauverwaltung*, anno 1891, n. 17) noi troviamo alcune osservazioni, dell' architetto Fr. O. Schulze, noto cultore di siffatti studi, suggerite dall' articolo del Gnoli, che ci pare meritino d' esser comunicate ai lettori dell'*Archivio.* — Anche lo Schulze rincontra nel Palazzetto Linotte i segni distintivi dello stile del Sangallo a cui accennò il Gnoli, come sarebbe la costruzione dei muri in strati di mattoni per le pareti liscie e in pietre quadre per le parti propriamente architettoniche (porte, finestre, cornicioni, ecc.), la severità del disegno, i forti aggetti, le fascie decorate con motivi ornamentali improntati all' arte romana, le proporzioni tutt' altro che svelte dell' architettura in stile dorico delle porte e vestiboli e via dicendo. Però, entrando nell' esame delle singole parti, egli trova che queste abbiano perduto alquanto la durezza per non dire rozzezza solita del maestro. Trova poi sorprendente il concetto grazioso dell'architettura del cortile coi due corpi di fabbrica che s' avanzano ai lati, concetto che non corrisponde affatto, anzi sta in opposizione diametrale alla sua maniera in generale troppo sobria, come anche lo spostamento capriccioso delle assi delle finestre verso i cantoni, e la disposizione brutta degli strati dei quadroni sui muri del pian terreno, in cui non si accentua che la linea orizzontale e sono ommesse le commettiture verticali, e per ultimo la poca cura e finitezza dell' esecuzione, che non si dovrebbe aspettar da un maestro già pratico, quale il Sangallo era senza dubbio in quel tempo.

I mancamenti soprannumerati parrebbero piuttosto accennare a un artefice meno pratico, forse a un pittore dilettante d' architettura, e non sarebbe impossibile che non ci si abbia da rintracciar il cugino d'Antonio da Sangallo, Bastiano, soprannominato Aristotile. Egli è l'autore incontestato del disegno n. 1720, nella Galleria degli Uffizi, raffigurante una parte della pianta del nostro palazzetto, mentre dei due altri schizzi addotti dal Gnoli per provare essere Antonio l' architetto di quest' ultimo, uno (n. 1092) non pare allo Schulze di gran peso, l' altro (n. 960) forse non si riferisce nemmeno all' edifizio di cui discorriamo, ed è incerto se sia della mano di Antonio da Sangallo. Si sa che Aristotile nella sua giovinezza si dilettò delle cose d' architettura, che poi s' esercitò nella pittura sotto il Perugino e Ridolfo Ghirlandaio, e che fu specialmente ricercato, per la sua destrezza, nel fare, negli apparati di feste, architetture e prospettive per le scene da commedie, pei trionfi e altre simili occasioni. Tramutatosi egli da Firenze a Roma, da suo fratello Giovan Francesco, che nel 1513 era soprastante della fabbrica di San Pietro, viene impiegato per tenere i conti nelle imprese diverse da lui proseguite, forse è anche occupato insieme con lui sotto Giuliano Leno nella fabbrica di San Pietro. Inoltre fa studi nella Cappella Sistina sugli affreschi di Michelangelo, attende sotto Bramante

alla prospettiva e frequenta la casa di Raffaello, introdottovi dal vescovo Pandolfini. Tutta la concezione e l'esecuzione della nostra opera, ora, fa pensare piuttosto a un artefice di questo stampo, che al severo Antonio da Sangallo. Questi, pertanto, avrà potuto influenzare la costruzione dell' edifizio, come anche Raffaello avrà potuto aiutare l'amico suo nell' impresa e come questi avrà potuto giovarsi per essa pure dei consigli del suo maestro Bramante. Tali ingerenze molteplici spiegherebbero anche, secondo lo Schulze, perchè fino ai nostri tempi si abbia creduto dovere scorgervi la mano ora di uno, ora di un altro dei più rinomati architetti, attribuendolo sia a Michelangelo, sia al Bramante, a Raffaello, Giulio Romano o al Peruzzi. Nell' esecuzione di questa fabbrica, Aristotile, come era d'ingegno versatile, avrà molto imparato, sicchè dopo la morte di suo fratello Giovanfrancesco (1530) fu in grado di sostituirlo nella costruzione o piuttosto nel compimento del Palazzo Pandolfini a Firenze, progettato da Raffaello. La supposizione che Aristotile sia l'architetto del Palazzetto Linotte, naturalmente per ora resta soltanto una congettura. Forse ricerche ulteriori negli archivi e lo studio più accurato dei disegni architettonici di quell' epoca nella Galleria degli Uffizi o altrove gioveranno a chiarire la questione in modo definitivo.

C. de Fabriczy.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Al palazzo Borghese abbiamo avuto due vendite, una delle quali era propriamente la vendita Borghese, l'altra essendo un largo smaltimento di oggetti d'arte per mezzo d'asta pubblica, oggetti appartenenti a diversi proprietari e raccolti, per l'occasione commerciale, dal signor G. Sangiorgi. Non avremmo dato nemmeno questo fuggevole cenno d'una tal vendita, quantunque non vi mancassero cose di valore indiscutibile, se non ci fosse parso degno di nota il fatto che essa avveniva al pianterreno del celebre palazzo, e precisamente nelle stanze della Galleria che, come si sa, era la prima pinacoteca privata del mondo. Traversare quella sontuosa fila di sale famose e quasi ormai sacre come le navate di un tempio, guardare quelle pareti dove già rifulsero le gloriose pitture del nostro miglior secolo artistico: la *Deposizione,* di Raffaello; l'*Amor sacro e profano,* di Tiziano; la *Danae,* del Correggio, ed altre opere insigni, universalmente amate fino ad essere divenute patrimonio pubblico tradizionale, e vedervi ora tele raccogliticce, arazzi e tappeti e oggetti disparati, spesso mediocri, talora men che mediocri, sempre fuor di posto e indegni del posto, era veramente una tortura.

Fra le cose più ragguardevoli ragunate in questa vendita notiamo alcuni quadri venuti da Torino, altri da Firenze, e la numerosa collezione Binetti proveniente da Venezia. Di quest'ultima faceva parte una tela attribuita, e non senza fondamento, al Van Dyck, la quale rappresenta *Il tempo che tarpa le ali a Cupido:* due figure alquanto minori del vero, di buon carattere, ben disposte e ben pennelleggiate, ma molto offuscate e quasi immerse in un fondo presso che annerito del tutto.

La vendita Borghese, che ebbe luogo nelle stanze del palazzo al primo piano nobile, fruttò intorno a un milione. Il Governo italiano vi acquistò due busti del Bernini, cioè un ritratto del cardinale Scipione Borghese e la copia dello stesso ritratto, bellissimi. Il Bernini, lavorando il primo, si accorse d'un pelo nel marmo, a mezza fronte, orizzontale; per cui ripetè l'opera. Un altro acquisto del Governo, d'assai minor pregio, è una testa di S. Francesco, grande al vero su piccola tela quasi quadrata; buono studio del principio del Seicento.

Tra gli oggetti d'arte più degni di nota ricordiamo, in primo luogo, gli affreschi di Giulio Romano, e gli otto affreschi del Domenichino, i quali non rimangono in Italia, e di cui ecco i soggetti:

La sfida d'Apollo e Marsia;

Apollo scortica il vinto rivale (questo è il maggiore e miglior lavoro; di singolar pregio è in ispecial modo il fondo, paesaggio tiberino, dipinto con assai vaghezza);

Apollo uccide i Ciclopi;

Apollo e Mercurio;

Niobe spirante pei dardi d'Apollo;

Mirra nel momento della metamorfosi (o forse Dafne);

Servio Tullio.

Noteremo pure una statuina, ritratto del pontefice Paolo V, delicato bronzo dell'Algardi; un cembalo o spinetta del secolo scorso, dalla cassa di legno dorato, ornata di fini pitture cinesi. Inoltre un buon numero di paesaggi dell'Orizzonte, tele quasi tutte benissimo conservate. Poi vario vasellame di stile Impero; e infine otto alabarde di parata, splendidamente ageminate, lavoro del Seicento. Di queste alabarde, che furono vendute a coppia, le prime due vennero acquistate per undicimila lire per ordine del Re Umberto. Due altre le ha prese il principe Colonna. Il più splendido acquisto fu quello del servizio completo da tavola, tutto d'argento, magnifico e celebre dono di Napo-

leone I alla sorella Paolina, quando costei sposò don Camillo Borghese. Il compratore è uno dei più noti collezionisti d'Italia, il principe di Baucina, palermitano.

***

Tra i lavori partiti da Roma per l'Esposizione di Monaco abbiamo notato varî quadri spagnuoli d'alto merito. Prima di tutto va rammentato José Villegas per una composizione lugubre, una scena di cimitero al crepuscolo serale. Il Villegas recentemente si è rimesso a lavorare al suo maggior quadro, cominciato già da sette anni e più, ma che ora è condotto a un punto ben vicino alla perfezione. È opera di pregi meravigliosi, per la quale l'artista andaluso non ha risparmiato studi, specialmente di pittura veneziana, poichè veneziano è il soggetto: *Una cerimonia nuziale della dogaressa Foscari.*

Enrique Serra, catalano, ha mandato a Monaco una tela di fattura elegantissima, che mostra quanto egli abbia progredito dal giorno in cui cominciò a farsi un nome per mezzo del quadro *L'albero sacro.* Il medesimo rapido progresso lo vediamo nel Garnelo, pensionato dell'Accademia spagnuola, il quale ha mandato all'Esposizione bavarese un quadretto assai pregevole, di soggetto intimo moderno. Ricorderemo infine José Benlliure, valenziano, pittore di bella rinomanza, che ha spedito *Una visione di S. Francesco.* Invaghito della triplice chiesa e del paesaggio d'Assisi, egli vi ha studiato con grande amore da più anni, e ne palesa il profitto artistico con due quadri: il primo è un coretto, appunto nella chiesa, lavoro sobrio e sincero; il secondo è quello a cui abbiamo accennato, e nel quale il pittore ha ripreso un certo motivo notturno, fantastico, già da lui trattato nella vasta tela che ora è nel museo di Monaco, e rappresenta una visione di martiri nel Colosseo. Nel *S. Francesco,* quadro di proporzioni modeste, la fattura è più castigata, l'effetto meno grandioso senza dubbio, è meglio raggiunto. Abbiamo veduto pure fra i quadri in partenza per quella esposizione una buona tela di Scipione Vannutelli, *La lettura a pianoforte,* e finalmente un acquerello di Alessandro Bazzani, studio di rovine, eseguito con moltissima evidenza.

***

Una sala della Galleria nazionale moderna sarà dedicata a una collezione dei lavori di Bernardo Celentano, per cessione degli eredi, e specialmente per iniziativa di Luigi Celentano, fratello primogenito del pittore napolitano, Luigi, morendo nel gennaio del 1889, espresse la volontà che i suoi amici Francesco Jacovacci e Guglielmo De Sanctis, anche aggregandosi altri artisti per consiglio, eleggessero e raccogliessero tra i lavori di Bernardo non collocati ancora in gallerie pubbliche o private, quelli che dovessero, a parer loro, presentarsi in una pinacoteca governativa. La scelta ebbe luogo l'anno seguente. I due pittori già nominati vollero allora a compagno Domenico Morelli, ed ebbero pure valevole aiuto da Luigi Lubrano, cognato di Bernardo.

L'accettazione del legato, per decreto reale, è del febbraio ultimo. I quadri sono:

Un inutile pentimento, dipinto a sedici anni ed esposto in Napoli nel 1851;

Il sepellimento di S. Stefano, lavoro eseguito due anni dopo ed esposto nel 1855;

Due cartoni del *S. Stanislao comunicato dagli angeli;*

Due bozzetti del *Benvenuto Cellini alla difesa di Castel Sant'Angelo;*

Un bozzetto del *Malatesta Baglioni e Cencio Guercio,* dipinto in Roma nel 1858;

Un caffè veneziano, studio eseguito a Venezia;

Il primo bozzetto del mirabile quadro, ora posseduto dal Vonwiller, *Il Consiglio dei Dieci nel cortile del Palazzo Ducale;*

Il bozzetto del soave quadro appartenente al dottor Mariano Semmola, *Dante giovane;*

Uno studio per un quadro che il Celentano non eseguì, e che doveva rappresentare *Uno dei Dieci;*

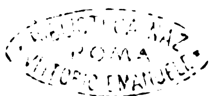
Sei bozzetti a penna, di cui quattro per il *Tasso a Bisaccio* e due per il *Tasso a Ferrara.* Il primo di questi due quadri rimase incompiuto, ed è nella galleria nazionale moderna; del secondo non esiste altro che questo schizzo.

Moltissimi disegni di Bernardo e, infine, il ritratto di lui e della madre, dipinti dal Morelli, completeranno la preziosa collezione. U. F.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA, 1892 - Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

I CENACOLI DI GAUDENZIO FERRARI





È noto il passo della *Vita* di Girolamo Carpi del Vasari, in cui pare si accenni ad una *Coena Domini* di Cesare da Sesto: « *poichè Lionardo da Vinci vi ebbe* (nelle Grazie di Milano) *lavorato il Cenacolo sopradetto, molti cercarono d'imitarlo; e questi furono Marco Uggioni ed altri, de' quali si è ragionato nella vita di lui* (Leonardo) *ed oltre quelli lo imitò molto bene Cesare da Sesto....* ».

Interessandomi con affetto di quanto riguarda quest'ultimo autore, ebbi fin dal momento in cui lessi quelle parole del Vasari, grande curiosità di vedere il Cenacolo della sagrestia del Duomo di Novara, volgarmente attribuitogli; quantunque sapessi bene che i più diligenti studiosi ritenessero l'opera di Cesare irreperibile.

Difatti al primo vederlo mi convinsi subito della verità dell'opinione che, benchè non ancora pubblicamente discussa, è omai accettata da tutti i più insigni cultori italiani della storia dell'arte, essere quella tavola di Gaudenzio Ferrari.

A mio sapere, vi furono solo due valenti studiosi di quest'autore, il Pittore Giulio Arienta di Varallo e il defunto Cav. C. Arpesani di Torino, che lo giudicarono invece opera di Bernardino Lanino, parendo a costoro essere la tavola novarese mancante di quella squisita finezza ed accurata esecuzione che le opere autentiche di Gaudenzio danno a vedere. Ma tale opinione mi pare evidentemente contraddetta dal confronto della tavola novarese cogli affreschi autentici del Lanino stesso, trasportati dall'antico Duomo in quella medesima sagrestia. Sono questi di grandissimo merito, ma di forme più tozze, d'intonazione diversa, di colorito meno brillante, e non certo raggiungono il pregio delle opere del Ferrari. Nè si potrebbe asserire essere forse la tavola novarese una di quelle opere in cui Gaudenzio si era associato il suo primo discepolo, poichè dai documenti pubblicati dal Colombo [1] risulta che il Lanino non principiava che verso il 1527-28 a studiare sotto il maestro, mentre il Cenacolo novarese ha carattere esclusivamente giovanile. Lo provano le dorature che leggermente fregiano i lembi di alcuni abiti, usate appunto dal Ferrari nella sua prima maniera, ed abbondantemente negli affreschi di Varallo, e che nè io, nè altri più esperti di me, ricordiamo di avere mai incontrato in un dipinto autentico del Lanino. E se è vero che il Colombo [2] riporta contratti in cui Bernardino promette per ancone l'uso dell'oro, ciò può spiegarsi ritenendo che quell'oro dovesse servire per le parti accessorie, quali cornici, fregi, ecc.

[1] *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari, pittore,* con documenti inediti, per Giuseppe Colombo, Barnabita; Torino, Fratelli Bocca, 1881, p. 152.

[2] *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi,* pubblicati da Giuseppe Colombo; Vercelli, Stamperia Guidetti, 1883, pp. 170 e 200.

Io non avrei più dunque dovuto pensare alla tavola novarese; ma il desiderio di contribuire a togliere, se non altro, popolarità ad un errore che corre ancora su molte labbra ed in molte guide locali, e nel quale è implicato il nome di Cesare da Sesto, m'indusse a scriverne qualche cosa. D'altra parte m'inducono a trattenermi su di ciò, molto più lungamente di quanto aveva da principio creduto, la bellezza stupenda dell'opera e il desiderio, che occupandomene mi venne di ricordare insieme tutte le altre pur bellissime *Cene* di Gaudenzio. E ne vale la pena, tanto più che esse furono stranamente affatto dimenticate dal Bossi nel suo *Cenacolo,* [1] non escluse quelle in cui l'imitazione leonardesca era evidente.

A dissipare ogni equivoco, dirò anzitutto che la Cena di cui parlo, per testimonianza di

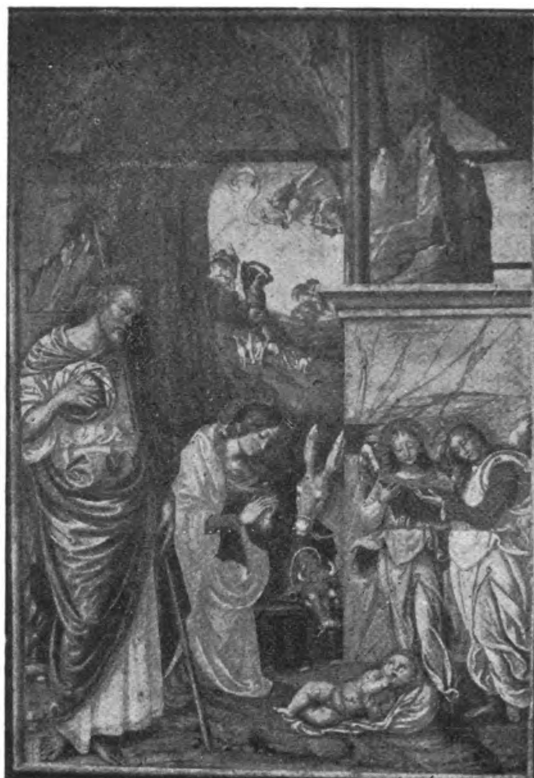


Fig. 2ª. Natività di Gesù
di Gaudenzio Ferrari in Varallo.
(Fotografia Fortino).

autorevoli persone del luogo, era una volta nella Cappella del Sacramento, nella stessa cattedrale; poi, rifatto l'altare, fu trasportata nella Sala del Capitolo, indi, ultimamente nella *Sagrestia Inferiore.* E la medesima dev'essere quella appunto che nel Colombo si dice essere stata una volta nella Cappella del Sacramento e nella Sala del Capitolo alla fine del secolo passato, colorita a tempera, nello stile della prima maniera, in seguito offuscata con olio, ed averne il Prina nella *Raccolta delle più eccellenti pitture della Città* tenuto parola, ed ignorarsi al presente dove sia.[2]

Pare che queste notizie del Colombo, certo non esatte, abbiano avuto origine dalla falsa attribuzione a Cesare da Sesto. Non è punto vero poi, come è facile a rilevarsi, che quella Cena sia stata colorita a tempera.

[1] *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci;* libri quattro di Giuseppe Bossi, Pittore; Milano, Stamp. Reale, 1810.
[2] L. c., p. 44.

Nell'Archivio Capitolare nessun documento esiste riguardante tale Cena, all'infuori di una *nota* dell'Abate Carlo Francesco Frascone, Cerimoniere del Duomo al principio del secolo, nella quale è detto che *per tradizione* la si credeva di Gaudenzio Ferrari.

Questa tavola, dipinta ad olio, quantunque in parte screpolata, imbrattata ed offuscata in seguito da vernici e parziali restauri, ed un tempo (si dice) danneggiata pure da un incendio, è veramente bellissima, non ostante abbia perciò perduto in gran parte il pregio primitivo delle opere di Gaudenzio. Di forma elegante, misura m. 2.84 di massima altezza e m. 1.55 di minima e m. 1.48 di larghezza, e rappresenta non il solito soggetto comune ai pittori di Cenacoli dopo Leonardo, ma il Salvatore che, appena pronunziate le profetiche parole, stende il braccio destro verso Giuda, porgendogli il pane. È il tema questo che, come vedremo, è trattato sovente da Gaudenzio, e corrisponde alla robustezza della sua forte natura. Gli altri apostoli, addolorati o scossi dallo stupore, si vanno domandando l'un l'altro chi sia il traditore. Solo Giovanni dorme profondamente tutto appoggiato a Gesù, e Giuda, stringendo la borsa nella sinistra, guarda fisso il Maestro. Dietro gli apostoli stanno due servi di giovanile e bellissimo aspetto, ritti in piedi, uno dei quali con un piatto fra le mani, e servono la mensa coperta da numerose vivande. Sull'oscura parete di sfondo, per l'apertura di una porta, si vede un bel cielo azzurro, con piante e monti, ed un uomo in piedi all'ingresso della sala. Io qui la riproduco fotografatami dal Signor Paolo Boeri di Vercelli, per ordine di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione (fig. 1ª).

Rilevasi in questa tavola il vigore delle tinte, non disunito a quella morbidezza che tanto fa primeggiare Gaudenzio, la significante e bella varietà delle espressioni, la scioltezza delle linee, l'insieme armonico e compito, il disegno purissimo, la prospettiva insuperabile, come sempre, in tutti i dipinti dell'autore.

A mio credere, quest'opera di maniera giovanile fu eseguita al certo non dopo il quinto lustro del cinquecento. L'argomento innanzi tutto dal confronto colle figure del Ferrari nei ventun scomparti della grande parete che divide il presbiterio nella Chiesa dei Francescani a Varallo, e con quelle della Cappella di Santa Margherita nella medesima.

Orbene, tanto gli affreschi della grande parete, quanto quelli della cappella reggono assai bene al confronto. I primi, che, al dir dell'iscrizione, si trovavano compiuti fino dal 1513, debbonsi ritenere per certo di tale età giovanile per la particolare lunghezza delle forme ed anche per quegli ornamenti degli elmi dei soldati, delle bardature dei cavalli, ecc., fatti secondo l'antica scuola, in stucchi dorati, e pei rilievi in genere di plastica, di cui abbondano le parti accessorie, quali scudi, corazze, fregi, ecc.; poichè tal maniera decorativa, com'è noto, fu totalmente abbandonata da Gaudenzio verso il 1520. I dipinti poi della Cappella di Santa Margherita debbono essere per di più anteriori agli affreschi della grande parete, checchè ne dica il Colombo,[1] poichè, pur non tenendo conto del loro modo speciale di essere, come mi ebbe felicemente ad osservare il Pittore Arienta di Varallo, l'intonaco della grande parete ricopre quello della volta dell'arco della cappella: il che dimostra, fino a prova in contrario, che quando il Ferrari dipingeva gli affreschi della gran parete, già esistevano i dipinti di Santa Margherita.

Noto adunque, specialmente per il confronto, la *Natività di Gesù Bambino,* pur di prospettiva analoga a quella della Cena novarese, l'*Adorazione dei Magi, l'Ingresso in Gerusalemme, Pilato che si lava le mani, la Lavanda ai piedi* ed *il Cenacolo;* nella cappella, poi, *la Disputa di Gesù fra i dottori* (fig. 2ª, 3ª, 4ª).

Orbene, in tutti, e massime in questi due ultimi menzionati affreschi, vi troviamo quasi gli stessi tipi di persone, grande analogia di alcuni con quelli del Cenacolo novarese, e sovra tutti, per es., fra i gruppi del Salvatore e Giovanni, fra i servi dei Cenacoli ed il giovanetto accanto al Cristo nella *Disputa.* Di più vi troviamo stesso modo di piegare, identica foggia di chiaroscuri, simiglianza di pose, di azioni. Ma v'ha di più: gli affreschi della Chiesa dei Francescani di Varallo sono forse quelli che ci rappresentano più spiccato in Gaudenzio il modo di dipingere tratteggiando a sprazzi, caratteristico della sua prima maniera. Questo modo, nella tavola di cui parlo,

[1] L. c., p. 76.

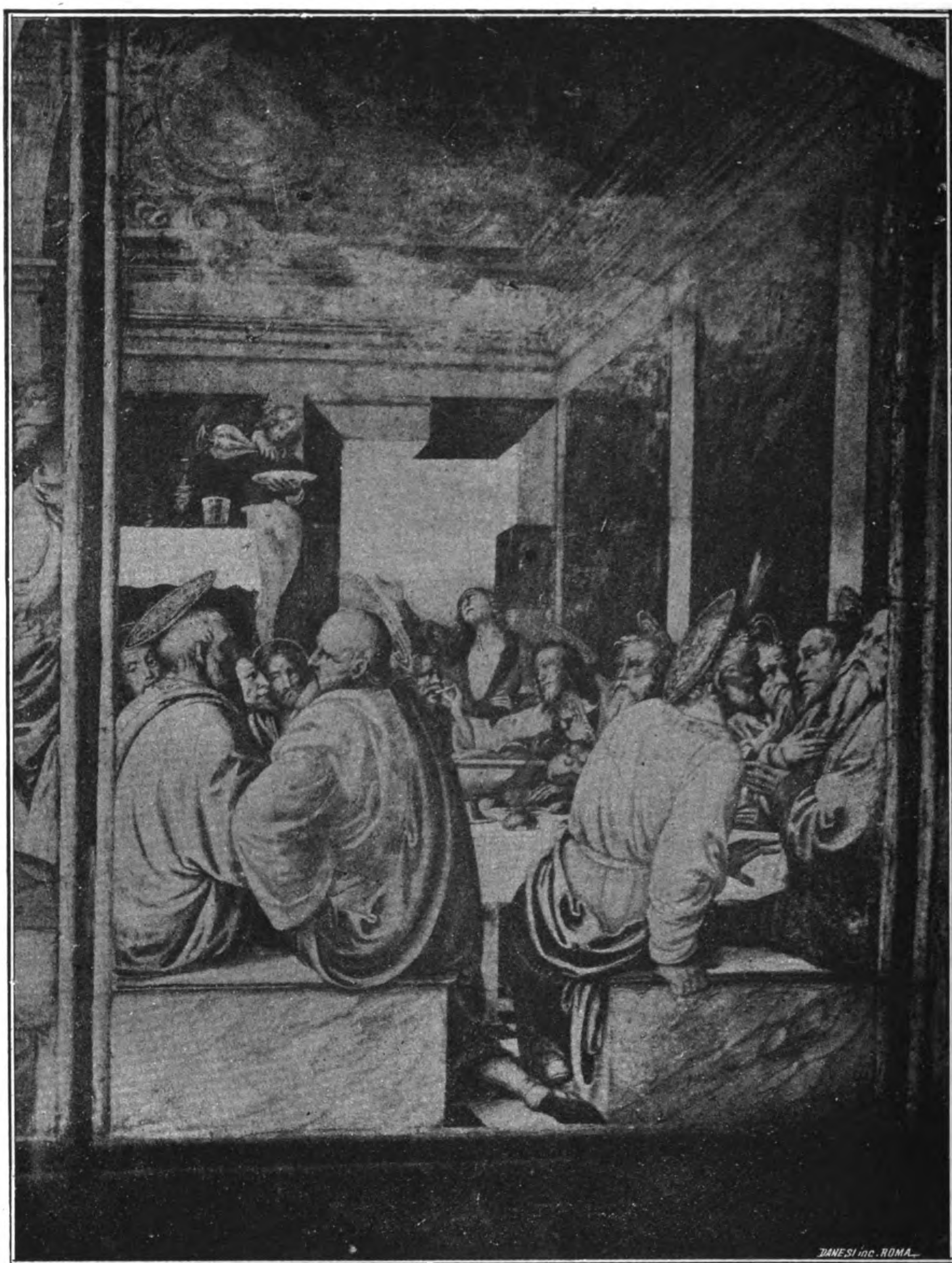


Fig. 3ª. Ultima Cena, di Gaudenzio Ferrari in Varallo.

(Fotografia Fortino).



Fig. 4ª. Disputa di Gesù fra i dottori, di Gaudenzio Ferrari in Varallo.

(Fotografia Fortino).

si vede all'evidenza, quantunque di molto raddolcito e temperato per essere il dipinto ad olio anzichè a fresco.

E la mia opinione è confortata pure dal fatto che nel 1514 il Ferrari si trovava di già in Novara a dipingere l'ancona della Basilica di San Gaudenzio, come ci risulta dal contratto pubblicato prima in sunto dal Bordiga [1] e poscia per esteso dal Colombo. [2] Che anzi studiando bene tale ancona, vi si vede dominare quella purezza di espressione e di sentimento che si osserva pure nel Cenacolo del Duomo, e scorgiamo più tipi di persone rassomigliarsi, fra cui quel bel vecchio di San Giuseppe coll'apostolo Pietro, e gli angioli coi bei servi della mensa (fig. 5ª).

Fra gli altri argomenti poi ad indicare l'autenticità dell'opera servono ottimamente alcuni altri confronti.

Per primo la testa del Cristo trova raffronto nel dettaglio qui riportato, che fa parte del bellissimo *Cristo sotto la croce sulla via del Calvario* nella Chiesa della Santa Pietà in Cannobbio (Lago Maggiore), quadro eccellente di Gaudenzio, e di maniera non molto avanzata (fig. 6ª).

Ricorderò in secondo luogo il San Giuseppe della ancona della Collegiata di San Gaudenzio in Varallo, che tiene la mano appoggiata al capo, come il San Pietro della Cena novarese; al quale pure si avvicina il San Gaudenzio Vescovo dello *Sposalizio di Santa Caterina* nel Duomo di Novara, analogo perfino nei particolari del vestito. Così il San Marco della suddetta tavola varallese è il tipo marcato di un apostolo a sinistra del Cristo, nel Cenacolo; quello di un apostolo di destra il San Pietro della medesima ancona. I servi infine rammentano quegli angioli soavissimi che fanno parte del prezioso affresco rappresentante la *Natività di Gesù* che Gaudenzio dipinse nella lunetta sovra la porta del piccolo Santuario della Madonna di Loreto presso Varallo. [3] E via dicendo, potrei enumerare qui mille esempi a dimostrare come i tipi della Cena di cui parlo trovano tutti quanti giusti confronti nelle opere del Ferrari, sì da non lasciar punto dubitare della sua autenticità.

In questo mio parere conveniva pure il compianto Senatore Morelli.

Il Dottor Raffaele Tarella di Novara opinerebbe essere forse lo sfondo colla figurina alla porta nella Cena novarese di mano diversa di quella di Gaudenzio; e gli pare di poterlo argomentare dalla loro inferiorità di fronte al merito delle figure principali. Benchè il fatto non sia nuovo nel Ferrari, il quale, come tutti gli altri grandi pittori, si valeva dell'aiuto de' suoi allievi, tuttavia ciò mi pare improbabile nel caso speciale pel carattere giovanile dell'opera, potendosi imputare con sicurezza le mende dello sfondo alla temerità dei restauratori.

Noterò qui passando come M.r Butler, l'*innamorato entusiasta del Sacro Monte di Varallo,* nel suo *Ex voto* [4] sostenga con buon fondamento che il vecchio che si volge tutto all'indietro coll'indice alzato, a sinistra dell'osservatore, nella *Disputa di Gesù fra i dottori* di Varallo, sia il ritratto dello Scotto, che al dire del Lomazzo fu maestro di grottesche a Gaudenzio. Altri vorrebbero invece si trattasse del ritratto di Bramante.

Sarebbe qui un fuor luogo vagliare gli argomenti degli uni e degli altri, tuttavia a me pare si tratti realmente dello Scotto, e che abbia fatto cosa naturale il Ferrari dipingendo in codesta Cappella, in cui sfoggiava la sua valentìa nelle arabesche, il ritratto di chi gliele aveva insegnate.

Nel Cenacolo che appartenne già al refettorio del ricordato Convento dei Francescani a Varallo, che ora si conserva trasportato su tela in quella pinacoteca, creduto generalmente di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, o di una sua figlia pittrice secondo il Pittore G. Arienta, vediamo riprodotto il ritratto di cui parlo in un apostolo seduto d' innanzi, sempre al posto

[1] *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari;* Milano, 1821, p. 15.

[2] Documento V, libro citato.

[3] Vedi la riproduzione di questo affresco nell'*Archivio storico dell'Arte,* anno VI, fasc. V « L'arte in Valsesia » per Gustavo Frizzoni.

[4] *Ex voto: en account of the Sacro Monte or New Ierusalem at Varallo-Sesia, with some notice of Tabachetti's remaining work at the Sanctuary of Crea* by Samuel Butler; London, Trübner and Co., Ludgate Hill, 1888, p. 203 e seguenti.

d'onore dei personaggi, alla sinistra dell'osservatore. Questa del Caccia è una di quelle opere piene di plagio e di servile imitazione da Gaudenzio e dal Luini, che segnano a quanta decadenza si sia già arrivati con lui. Vi sono degli apostoli copiati di pianta, e male, dal portentoso Cenacolo di Santa Maria degli Angeli di Lugano, non esclusa quella originalità, che non ho mai visto in altri, dei due tronchi di colonne a sostegno della tavola (fig. 7ª). Coperto di una forte vernice, e non bene esposto alla luce, fu impossibile fotografarlo, non ostante i gentili tentativi per me fatti dal Pittore Arienta.

Altra opera, poco rispettata dal tempo e dagli uomini, che va qui ricordata, è un Cenacolo di circa m. 2.65 di larghezza per 1.16 di altezza, che veniva scoperto in Vercelli qualche anno dopo il 1821, come ci racconta il Bordiga.[1] Vi era stato dipinto nell'antico Convento degli Umiliati di San Cristoforo, poscia (questi soppressi) dei Chierici Regolari di San Paolo, e seguì le varie vicende delle mura del convento, finchè venne fatto trasportare da detti Chierici nel refettorio, ora sala maggiore di quell'asilo infantile. Queste non dubbie notizie[2] mi furono ultimamente confermate dal Cav. Alberto Arborio Mella, Direttore dell'Istituto di Belle Arti in Vercelli.



Fig. 5ª. Dettaglio dell'Ancona di Gaudenzio Ferrari, in San Gaudenzio in Novara.
(Da un disegno del Pittor Giulio Arienta).

I lettori ne vedono qui una riproduzione tolta da una fotografia del Signor Paolo Boeri di Vercelli, che fotografò molto bene, anche nei loro dettagli, i numerosi affreschi di San Cristoforo (fig. 8ª).

È una imitazione libera della Cena di Leonardo, che lascia vedere pronunciate analogie col capolavoro delle Grazie, massime in Giuda, Andrea e Filippo (fig. 9ª). Di questo dipinto non è a nostra conoscenza alcun documento, come or ora mi assicura anche l'Avvocato Francesco Marrochino, Archivista di Stato nella città di Vercelli; ma fino ai nostri dì non vi fu mai alcuno che abbia dubitato non essere veramente tale affresco di Gaudenzio Ferrari. Chè anzi il Bordiga, illustrandone la tavola intagliata dal Pianazzi nel libro su ricordato, lo giudicò lavoro eseguito da Gaudenzio prima dei venticinque anni di età; nè mancò il Colombo[3] di supporre che Gaudenzio potesse aver condotto il fresco di questa Cena verso il 1508, epoca in cui egli si trovava a Vercelli a dipingere.[4] Vi fu perfino chi, credendo scorgervi la forma primitiva, più naturale, quella oblunga del Cenacolo di Leonardo, credè di poter supporre essere quello di Vercelli il più giovanile

[1] *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari,* disegnate ed incise da Silvestro Pianazzi, dirette e descritte da Gaudenzio Bordiga; Milano, coi tipi di Paolo Andrea Molina, 1835.

[2] *Archivio Storico dell'Arte,* fasc. settembre-ottobre 1891.

[3] Libro citato, p. 43.

[4] Documento I, libro citato.

del Ferrari, affermando ciò non futile argomento in Gaudenzio, pittore sì autonomo, indipendente ed originale nelle sue opere.

Di recente però il Frizzoni, in questo stesso periodico,[1] trattando dell'*Arte in Valsesia,* trovò il dipinto di cui parlo *fiacco e sbiadito,* e rigettando la cieca idea che potesse essere opera giovanile del Ferrari, credè di poterlo aggiudicare a Bernardino Lanino.

Questa attribuzione davvero mi pare accettabile. Infatti, esaminando attentamente tale Cenacolo, vi si scorgono assai bene le figure tipiche del Lanino, le forme sue caratteristiche, ed in ispecial modo le mani più grosse e più tozze del Ferrari, i capelli e le barbe non lavorate colla usitata leggerezza di Gaudenzio. La riproduzione di un affresco del Lanino a Varallo che farò più innanzi, potrà servire di utile confronto. Si osservino per es. nell'uno e nell'altro dipinto le mani incrociate di alcuni apostoli, che davvero non potevano essere ideate più originalmente e in modo più simigliante fra loro. D'altra parte, se si pone tale opera a fronte di diversi affreschi di San Cristoforo, quantunque sieno questi di gran lunga superiori in merito, non si può fare a meno di ammettere una certa vicinanza di modo di fare e di conformazione delle figure e delle forme.

A meglio dimostrare quanto vado dicendo, mi sia concesso riportarne uno di questi affreschi, l'*Assunzione di Maria al cielo,* dipinto degno di Tiziano per grandiosità di concetto e di colore, e pregevole sovratutto nella gloria per le insuperabili sfumature (fig. 10ª). Orbene, in tale dipinto, opera di pieno sviluppo, principiata nella primavera del 1533,[2] è indubitato che il Ferrari si sia servito del valido aiuto del Lanino, in quell'anno già abilissimo pittore e discepolo.

Io dunque credo ragionevole, per quanto nuova, l'attribuzione del Frizzoni, anche perchè se realmente si trattasse di un lavoro giovanile del Ferrari, questi vi avrebbe fatto uso dell'oro; mentre invece nè nelle aureole, nè negli spilloni, nè in alcun'altra parte si scorge la benchè minima traccia.

Di più mi pare anche di poter conciliare tale ipotesi colla tradizione che il Cenacolo di Vercelli fosse di Gaudenzio. Infatti la quantità delle opere del Ferrari ci deve rendere persuasi che egli ben volentieri, associandosi allievi nella esecuzione dei lavori affidatigli, dovesse anche frequentemente lasciarli da loro condurre. Ce lo dicono pure i documenti raccolti dal Bruzza, i contratti di allogazione cioè, in cui i committenti, consci dell'abitudine di Gaudenzio, ponevano esplicitamente la clausola *ch'egli dovesse condur l'opera tutta di sua mano.*

Perciò, forse nel Cenacolo di cui parlo, Gaudenzio avrà dato la prima idea, avrà eseguito gli studi, ed avrà per tal modo preso il suo nome.

Infatti un disegno di Gaudenzio, lumeggiato a seppia e biacca, conservato nella Galleria Arcivescovile di Milano, ricorda la Cena di Vercelli, studio prezioso e gustosissimo per la facilità caratteristica con cui è eseguito. Lo riproduco qui fotografatomi da Ricordi e Pagliano di Milano (fig. 11ª).

Trovasi su un foglio di carta giallastra, largo cm. 39 $^1/_2$ ed alto 25 $^1/_2$, e sembra realmente un primo pensiero dell'affresco di Vercelli. Lo fanno credere almeno le varianti del giovanetto inserviente, degli accessori del tavolo coi due risvolti, del gatto e del cagnolino, la diversa disposizione dei gruppi degli apostoli nei loro atteggiamenti e nel piegare delle teste, ecc., ecc.

Non puòssi poi assolutamente dubitare della sua autenticità, poichè i tipi sono quelli che scorgiamo in molti affreschi di Gaudenzio, e il modo impetuosissimo di schizzare è quello di tutti i disegni suoi, le forme troppo spiccatamente gli appartengono, e più di tutte, facile a rilevarsi, là mano colla sua apertura speciale fra il pollice e l'indice e colle dita quasi sempre separate le une dalle altre. E notisi che l'analisi delle forme, che in alcuni autori può anche condurre all'equivoco, in Gaudenzio non fallisce giammai.

Nè si può asserire, come piacque ad alcuno, indicare forse il giovinetto inserviente un tempo più avanzato. Mi pare infatti che Gaudenzio, fra i suoi contemporanei che imitarono il Cenacolo, si emancipasse pel primo dalla imitazione servile di quello di Leonardo, quasi inventando, in

[1] Fascicolo settembre-ottobre 1891.

[2] Documento XI, Colombo: libro citato.

processo di tempo, una forma nuova, ardita e di ottimo gusto, adatta a sfoggiare la sua abilità nella prospettiva, come nei Cenacoli di Novara e di Varallo, e più facile ad essere collocata sugli altari delle chiese. E poi simili paggetti, con analoga foggia di vestire, li troviamo in molti disegni ed affreschi del Ferrari.

Fra i disegni citerò solo *due putti* esistenti nella Pinacoteca di S. M. in Torino, riprodotti pure in fototipia dal Prof. Pietro Carlevaris.[1] Anzi si può osservare in questo putto quel taglio

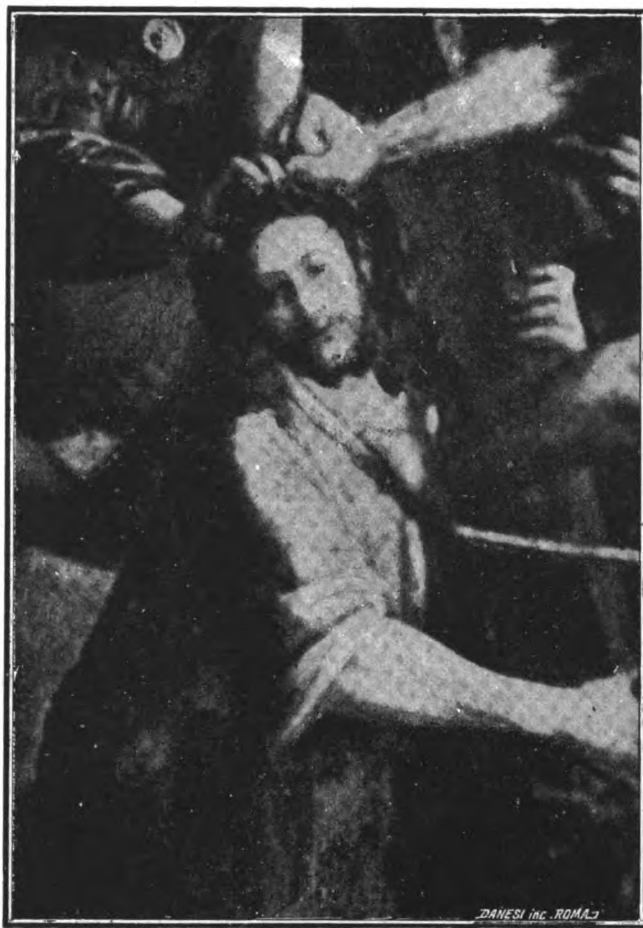


Fig. 6ª. Dettaglio dell'Ancona di Gaudenzio Ferrari nella chiesa della Santa Pietà di Cannobbio.

(Fotografia C. A. Zenoni).

della gamba e quel delineamento del polpaccio e del collo del piede a Gaudenzio speciali, che costituiscono, a mio credere, un altro segno caratteristico delle sue opere.

Fra gli affreschi citerò il puttino seminudo che mette il piede sulla croce, alla quale Cristo sta per essere inchiodato, nella su ricordata Chiesa dei Francescani; un giovanetto vestito color rosa, col cagnolino in braccio, nella Cappella dei Re Magi al Sacro Monte di Varallo; i putti numerosi, infine, e in affresco ed in plastica, nella Cappella della Crocifissione.

Così pure la licenza del cane e del gatto, coi quali i nostri buoni devoti pittori solevano

[1] *I ventitrè disegni inediti di Gaudenzio Ferrari, conservati in Torino nella Pinacoteca di S. M. Umberto I,* riprodotti in fototipia da Pietro Carlevaris, Assistente di Chimica nella Scuola di Guerra; Torino, ecc.

simboleggiare la fedeltà e il tradimento (licenza ammissibile nella rappresentazione di una cena), è tutt'altro che cosa nuova nell'autore. In una parola, il disegno dell'Arcivescovile è tutto autentico e permette assai bene l'accertamento dei molti caratteri individuali, che ricorrono nell'autore costantemente, massime nella conformazione delle estremità.

Di questo disegno, che credo appartenga alla Galleria Monti-Stampa-Soncino, in parte da tempo nel palazzo dell'Arcivescovado di Milano, mi fu impossibile rintracciare la provenienza; e mentre scrivo, ricevo dal Bibliotecario Capitolare Monsignor Angelo Rossi una lettera, nella quale mi comunica non essere veramente noto nessun documento che lo riguardi. Di esso non mi fu dato vedere che qualche accenno, come, per esempio, nel *Catalogo dei fratelli Santagostini dell'anno 1747 delle pitture insigni esposte al pubblico nella città di Milano.*[1]

In questo disegno, come nel Cenacolo di Vercelli, si voglia notare un pensiero bellissimo, per quanto il Bordiga lo volle dire *pittoresca licenza.* In mezzo alla generale agitazione degli apostoli, Bartolomeo, il sesto alla destra del Salvatore, tutto compunto e concentrato in sè stesso, beve nel calice, assorto nel mistero eucaristico allora allora compiutosi. È lo stesso bel pensiero che troviamo anche nel Cenacolo di Foligno, in quel San Tommaso che si versa da bere e che è forse la più bella figura di quell'affresco.

Un altro bozzetto, attribuito a Gaudenzio, trovasi nella Galleria del Duca di Leuchtenberg, collocata temporaneamente nell'Accademia Imperiale di Belle Arti di Pietroburgo, come mi scrive il Conservatore dell'Ermitage, A. Sowoff, che ebbe la gentilezza di far eseguire apposta per me e di donarmi la qui riprodotta fotografia (fig. 12ª).

Secondo il Passavant,[2] esso avrebbe dovuto servire di modello ad un'opera più vasta, che si sarebbe eseguita in qualche refettorio.

Di piccole dimensioni, colorita sul rame, appare subito essere non altro che una cattiva copia del Cenacolo di Andrea del Sarto, esistente nel refettorio del Monastero di San Salvi, fuor di Firenze, allogatogli, come racconta il Vasari, dal Generale dei monaci di Vallombrosa (fig. 13ª). Solo il fondo è affatto modificato, la cui prospettiva, all'apparenza grandiosa, è difettosissima.

Una seconda Cena, pure su rame, si trovava in Monaco, attribuita al Ferrari, a pag. 4, n. 14: nel vecchio catalogo della vendita, avvenuta il 25 giugno 1838, della Collezione Carlo Münch, ora completamente dispersa.

« *Jésus-Christ avec ses disciples célèbre les Pâques dans une salle garnie de colonnes; derrière celles-ci s'élève un large escalier, qui mène à des appartements devant lesquels on voit Jésus-Christ lavant les pieds aux apôtres. Cuivre l. 8″ h. 10 ³/₄* ».

Al presente, come mi conferma il Bayersdorfer, non si trova più in alcuna galleria di Monaco.

Difficilmente si può ritenere essere tale quadretto un originale di Gaudenzio, forse sarà stato anch'esso una copia eseguita da qualche pittore del Settentrione e data per originale.

Ho detto difficilmente, perchè mi si affaccia subito alla mente la questione affrontata dal Morelli[3] dei dipinti sul rame, a proposito della *Maddalena,* attribuita al Correggio, nella Galleria di Dresda.

È noto come il Vasari,[4] nella seconda edizione delle sue *Vite* del 1568, e precisamente in quella di Sebastiano del Piombo, ci dica che costui, con una certa mestura di mastice e pece greca, ecc., abbia lavorato « *sopra pietre di perugini, di marmi, di mischi, di porfidi, e lastre durissime, nelle quali possono lunghissimo tempo durare le pitture: oltre che ciò ha mostrato come si possa dipignere sopra l'argento, rame, stagno ed altri metalli* ».

[1] Pag. 41.

[2] *Galerie Leuchtenberg;* Frankfurt au Main, 1851, n. 48.

[3] *Le opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Saggio critico di IVAN LERMOLIEFF. Bologna, Zanichelli Nicola, 1886, p. 133 e segg.; e *Kunst Kritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden,* von IVAN LERMOLIEFF. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1891.

[4] *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* scritte da M. GIORGIO VASARI, Pittore e Architetto Aretino. In Fiorenza, appresso i Giunti, 1568; primo volume della 3ª parte, pp. 345-346.

Confesso subito che non mi pare si possa assolutamente ammettere avere il Vasari, pittore e tecnico valente, asserita in tale argomento cosa infondata. Per lo meno, la pittura sui metalli doveva essere usata ai suoi tempi. Perciò mi pare ardita l'asserzione del Morelli che « *nessun pittore italiano prima della fine del secolo decimosesto si è mai servito delle lastre metalliche pei suoi quadri* », non ostante la giustezza dell'osservazione che il Vasari non citi poi quadro alcuno dipinto da Sebastiano del Piombo su metallo. E questa osservazione diventa sempre più importante quando si consideri che il Vasari enumera con una certa insistenza più quadri dipinti dal Del Piombo sulla pietra. Con ciò quindi non voglio togliere alcun valore alla preziosa affermazione del Morelli di non conoscere un sol quadro su rame di pittore italiano della prima metà del secolo XVI; il fatto è ammesso da tutti i più illustri conoscitori e critici d'Europa. Mi pare tuttavia assai meglio lo stare col Venturi, il quale, pure ammesso il fatto contrastato dal Morelli e ritenuta nello stesso tempo vera l'affermazione del Vasari, vorrebbe accettata l'opinione che dipinti su rame siano esistiti nella prima metà del cinquecento e siano andati distrutti.

Se non che pure un documento viene in conferma dell'opinione che il Vasari abbia detto la verità, del quale pare non abbiano tenuto conto quelli che trattarono la questione. Esso ci venne ricordato fin dal 1865 da Girolamo Amati in una sua *lettera romana* [1] diretta a Francesco Cerroti, Bibliotecario Corsiniano, contenente « *notizie inedite intorno a Sebastiano del Piombo* ». In questa lettera parlando, fra l'altro, della morte di quel pittore avvenuta il 21 giugno 1547, delle sue disposizioni testamentarie, ecc., racconta che il suo erede accedè all'eredità col *beneficio d'inventario,* e dall'*inventario* delle masserizie appunto si rivela che il suo segreto per dipingere sulla pietra e sui *metalli* consisteva nell'adoperare l'olio di ghiande spremuto col torchio. Dallo stesso Amati venni a sapere che tale *inventario* esiste nell'Archivio di San Giacomo in Roma, assieme con altri documenti relativi alla compera di una casa pertinente a tale Ospedale, fatta da Sebastiano nel 1536, cinque anni dopo aver preso l'abito di Frate del Piombo. Ma di ciò non posso dir altro, non essendomi stato concesso di praticare ricerche in tale Archivio. Ritorniamo ai Cenacoli.

Il Cotta nel suo *Museo Novarese* (1701) ed il Bordiga nelle sue *Notizie* [2] ricordano ancora una tavola rappresentante la Cena che trovavasi a Gozzano, nella provincia di Novara, in una cappella a destra, entrando nella chiesa parrocchiale, *elegante nella composizione* e pregevole per alcune teste di grande bellezza; ma soggiungono che « *essa è sparita, nè più se ne conosce il destino* ». Però (come mi viene riferito da Don Giuseppe Guerrini) la *Corografia di Gozzano* del Cotta stesso, interessante manoscritto (1692) presso il Barone Ferrari di Gozzano, non fa cenno di tale tavola, mentre parla di altri dipinti e cose pregevoli di tale paese; e nemmeno ne fanno parola le odierne guide di quei luoghi.

Tuttora esiste nella Sala così detta del Capitolo della Chiesa Collegiale di Gozzano una Cena assai logora e pressochè distrutta. In cornice dorata ed elegante, misura centimetri 63 di lunghezza per 27 di altezza, su tela consumata dal tempo, finora sfregiata e contusa. Tutta la persona del Redentore è irreparabilmente distrutta; degli altri apostoli, di cui Giuda siede solo all'innanzi, non si vede che qualche testa e qualche particolare. Non è possibile giudicare da così pochi e consumati frammenti a chi debba appartenere tale Cena, ma confrontando la maniera con cui è dipinta colla buona disposizione, si può dedurre essere una cattiva copia di un'opera di merito. Perciò può anche non mancare di qualche interesse; ma essa non ha nulla a che fare con Gaudenzio Ferrari.

E qui mi sia lecito manifestare una mia supposizione, che cioè la smarrita Cena di Gozzano sia quella esistente tuttora nella Sagrestia Inferiore del Duomo di Novara, illustrata più sopra, pure *elegante nella composizione.* L'attribuzione stessa della tavola a Cesare da Sesto potrebbe farlo credere. Ma tutto ciò naturalmente non è che un supposto.

Marcello Oretti, nelle *Aggiunte di notizie istoriche di molti professori di pittura, scultura e architettura, ecc., non nominati dal Pad^re^ Maestro Fra Pell^no^ Orlandi nel suo Abecedario Pitto-*

[1] *Arti e Lettere;* scritti raccolti da Francesco e Benvenuto Gasparoni. Vol. 2°, fascicolo *Buffalmacco.*

[2] *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari;* Pirotta, Milano, 1821.

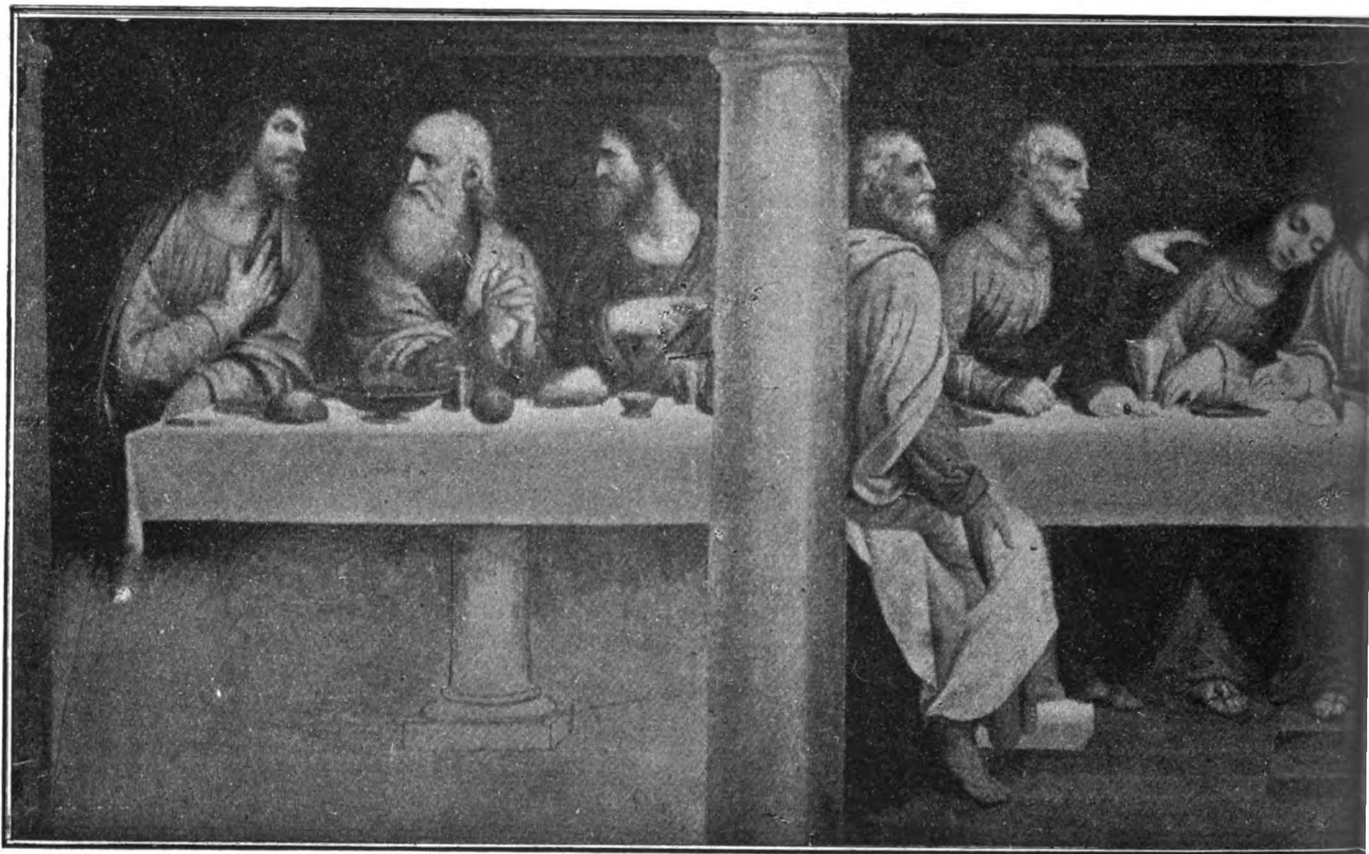
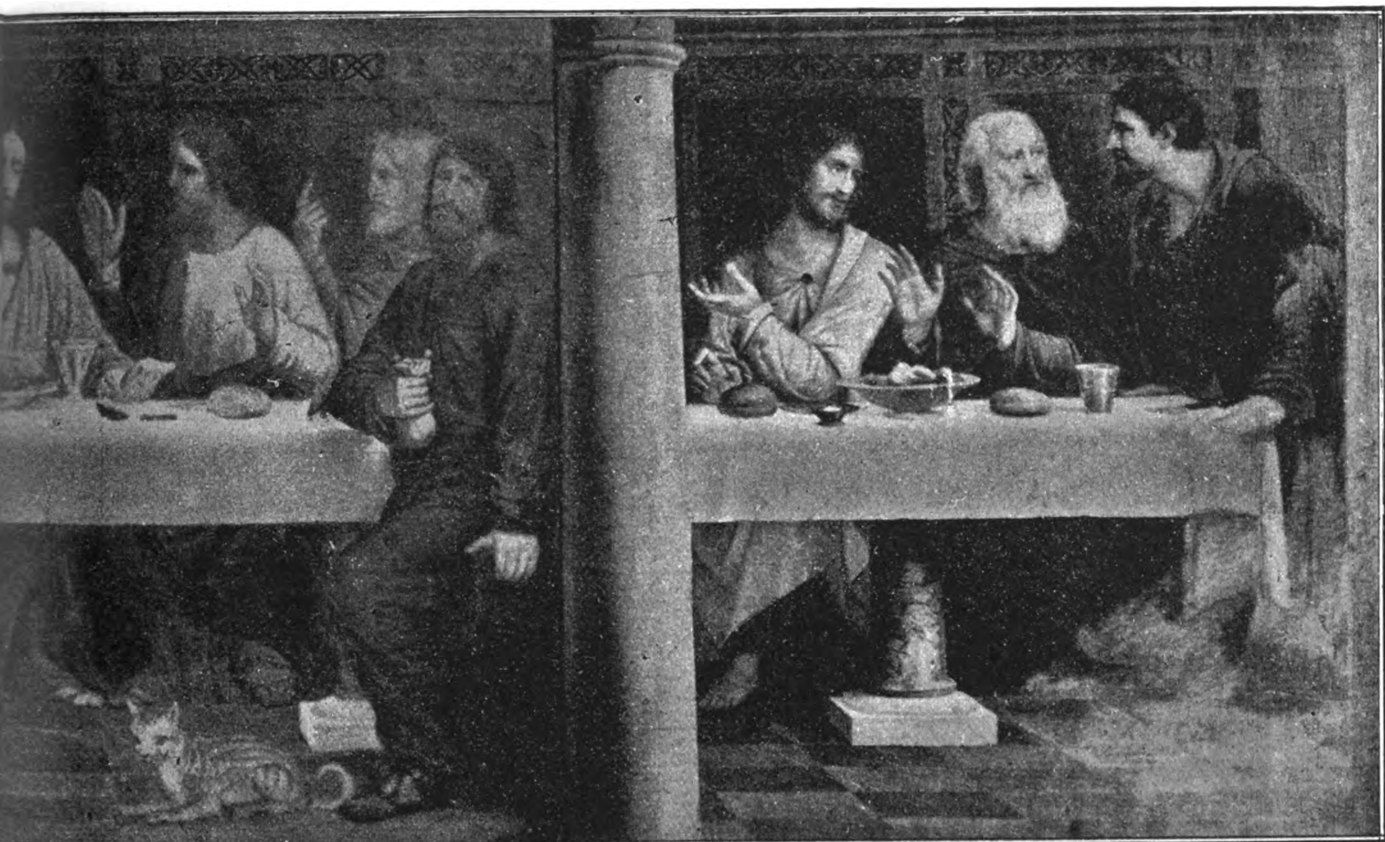


Fig. 7ª. CENACOLO DI BERNARDINO LUINI



SANTA MARIA DEGLI ANGIOLI DI LUGANO.

rico (1771-72), al foglio 160 del vol. 140° dei suoi manoscritti, parlando di Gaudenzio Ferrari, ricorda fra le sue opere più insigni in Milano « *un Cenacolo in Casa Peralba, opera tanto eccellente da paragonarsi con quelle di qualunque famoso pittore* ». E al foglio 24 del vol. 96°: *Pitture in Lombardia,* riportando il catalogo della « *Galleria delle pitture del Sig. Marchese Peralba in Milano* », preso dall'inventario di detta casa, enumera centotrentasette quadri disposti in cinque sale, fra cui nell'ultima (foglio 29), al n. 121, la suddetta *Coena Domini* di Gaudenzio, valutata venti zecchini. Tali manoscritti, già presso i Principi Hercolani di Bologna, sono attualmente alla Biblioteca Comunale di questa città. Però il nome Peralba, a testimonianza del Prof. Gentile Pagani, Direttore dell'Archivio Storico del Comune di Milano, non si trova in questo neppure mentovato, e nemmeno ancora nell'Archivio Storico Gentilizio, come ora mi comunica la Direzione Generale del medesimo.

Non mi riuscì nemmeno di ritrovare detto Cenacolo, che non va assolutamente confuso con una *Discesa dello Spirito Santo,* conservata nella Galleria del Principe Alfonso Hercolani di Bologna, ivi passata per acquisto fatto dal Principe Filippo, nel 1769, da una chiesa di Milano. La riporto perchè la disposizione delle sue figure ricorda assai quella delle Cene (fig. 14ª).

È detta pure opera di Gaudenzio, quantunque si veda a prima vista che il suo autore non è certo di primo ordine. Di chi sia in realtà è difficile a dirsi; pure non è priva d'interesse, sia per le reminiscenze gaudenziane, sia per quelle bramantesche dell'architettura, ricordanti il Battistero di San Satiro in Milano, sia perchè nel fondo si scorgono rappresentati vari antichi monumenti, fra cui il Colosseo. Che questo quadro sia semplicemente una imitazione dal Ferrari, appare evidente nello studio poco abile delle pieghe dei due apostoli seduti e di alcune tipiche figure. Riproduco qui tale tavola grandiosa, fotografatami dal Signor Pietro Poppi, per gentile concessione del Canonico Andrea Muzzarelli, Conservatore delle opere d'arte dei Principi Hercolani. Il Padre Bruzza [1] la giudicava opera assai giovanile di Gaudenzio e molto leggermente si sforzava a dimostrarlo.

Un disegno lasciato dal Senatore Giovanni Morelli al Dottore Gustavo Frizzoni di Milano rappresenta lo stesso argomento, pure lavoro gaudenziano. Il Frizzoni non esita a dire che esso si presenta quale cosa, anzichè originale di Gaudenzio, molto sospetta, per quanto vi sieno delle parti che potrebbero, secondo lui, farlo credere incominciato dal Ferrari e lasciato finire da altri, o più probabilmente sciupato da qualche posteriore guastamestieri (fig. 15ª). È un foglio di centimetri 60 per 45 e presenta come ben fatte alcune teste. Le figure in genere sono tutte ombreggiate a seppia, lumeggiate a biacca e rozzamente contornate a penna. Nell'apostolo di profilo, fra i tre all'estremità destra del disegno, si ravvisano le fattezze di Gaudenzio, come si può accertare dal confronto colla sua figura, quale ci è indicata dal Lomazzo [2] nel *Martirio di Santa Caterina* del Lanino e Della Cerva, nell'oratorio di questa martire, in San Nazzaro Maggiore di Milano.



Esso porta scritto da mano non molto recente che l'esecuzione di questo cartone di Gaudenzio Ferrari trovasi nella Chiesa di San Cristoforo in Vercelli. Ma in quella chiesa non esiste affatto fra quegli affreschi una *Discesa dello Spirito Santo,* nè coloro che illustrarono il Ferrari accennarono mai che tale soggetto vi sia stato dipinto. Ora io ho trovato che la composizione di questo cartone corrisponde totalmente a quella di un affresco, detto del Lanino e rappresentante la *Pentecoste,* esistente già nella sacrestia della Cappella degli Esercizi sul Sacro Monte di Varallo, da tre anni trasportato su tela e conservato ora nella nuova pinacoteca. In quest'af-

[1] Colombo, p. 22, libro citato.

[2] *Trattato,* p. 372.



Fig. 8ª. Cenacolo attribuito a Gaudenzio Ferrari nell'Asilo Infantile di Vercelli.

(Fotografia P. Boeri).

fresco, che si deve ritenere, come già dissi, per autentico del Lanino, pregevole sopratutto per il suo colorito, per la scioltezza delle pieghe e per le sue buone espressioni, il Bordiga [1] aveva, fin dal 1821, riconosciuto il ritratto di Gaudenzio nell'apostolo di profilo a sinistra della Vergine (fig. 16ª).

Riprendendo le Cene, il Colombo, [2] erroneamente riportandosi alla *Gazzetta di Milano* del 12 ottobre 1869, dice attribuito a Gaudenzio un *Cenacolo a tavola rotonda con figure al naturale e col Cristo in piedi,* scoperto sotto il nitro nell'Oratorio Segreto di Santa Maria della Passione,

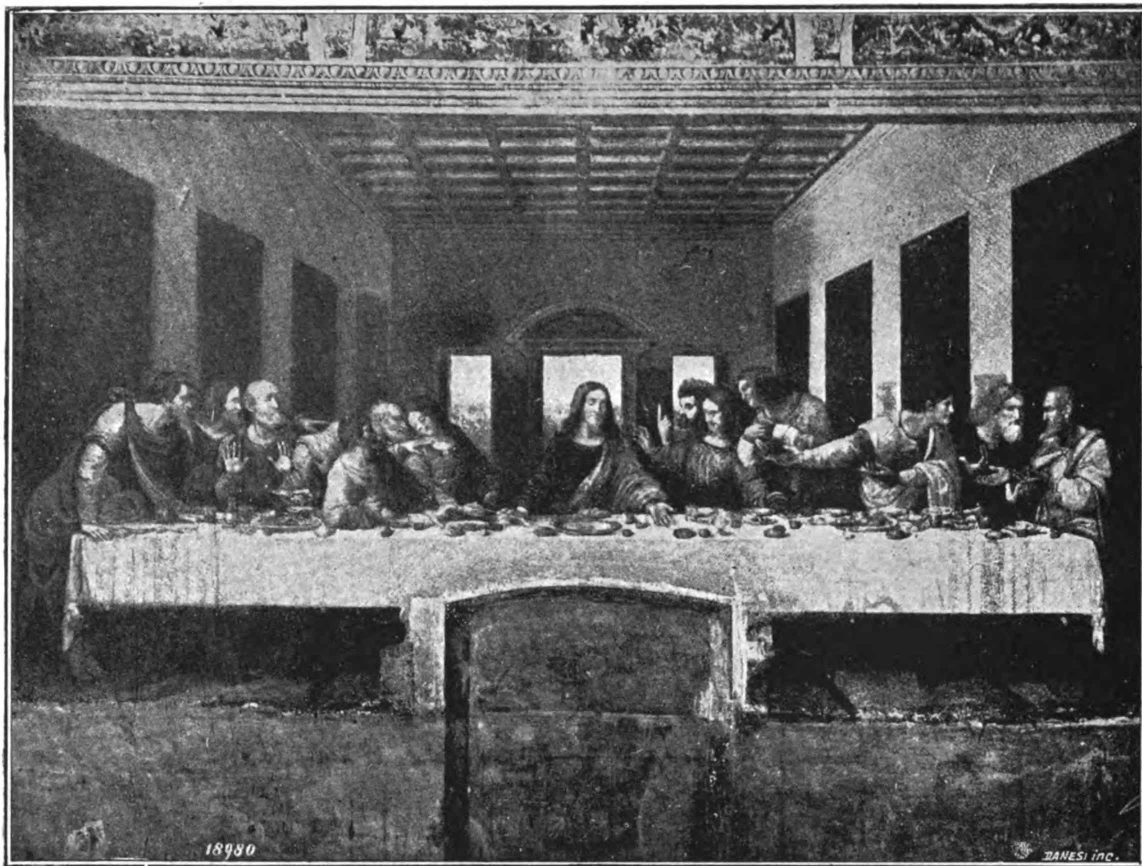


Fig. 9ª. Cenacolo di Leonardo da Vinci nelle Grazie di Milano.

vicino al campanile dei Monaci di Sant'Ambrogio di Milano. Tale oratorio, chiuso da oltre un secolo e convertito nel 1868 in una cantina, fu di poi distrutto.

Ma la *Gazzetta* dice il contrario, che tale Cenacolo cioè, trasportato con altri affreschi sulla tela per ordine dell'Avv. Michele Cavaleri, è lavoro esclusivo di Marco d'Oggionno. Non conosco a chi tali affreschi, compreso il Cenacolo, sieno stati alienati, nè approdarono a qualche cosa le ricerche per me gentilmente fatte dal Marchese Carlo Ermes Visconti di Milano: ad ogni modo dirò che il Signor Enrico Cernuschi, il quale acquistò la Collezione Cavaleri, mi scrive da Parigi non solo di non possedere detto Cenacolo, ma che nemmeno nel vecchio catalogo della Collezione, da lui posseduto, era enumerato.

Quel che mi pare si possa concludere si è che il Cenacolo non fosse opera del Ferrari, poichè il Caffi [3] trovò nei libri della Confraternita della Passione, come solo nel 1563 (il Ferrari

[1] *Notizie,* p. 50.

[2] Colombo, libro citato, p. 126.

[3] *Memorie Ambrosiane,* 1869.

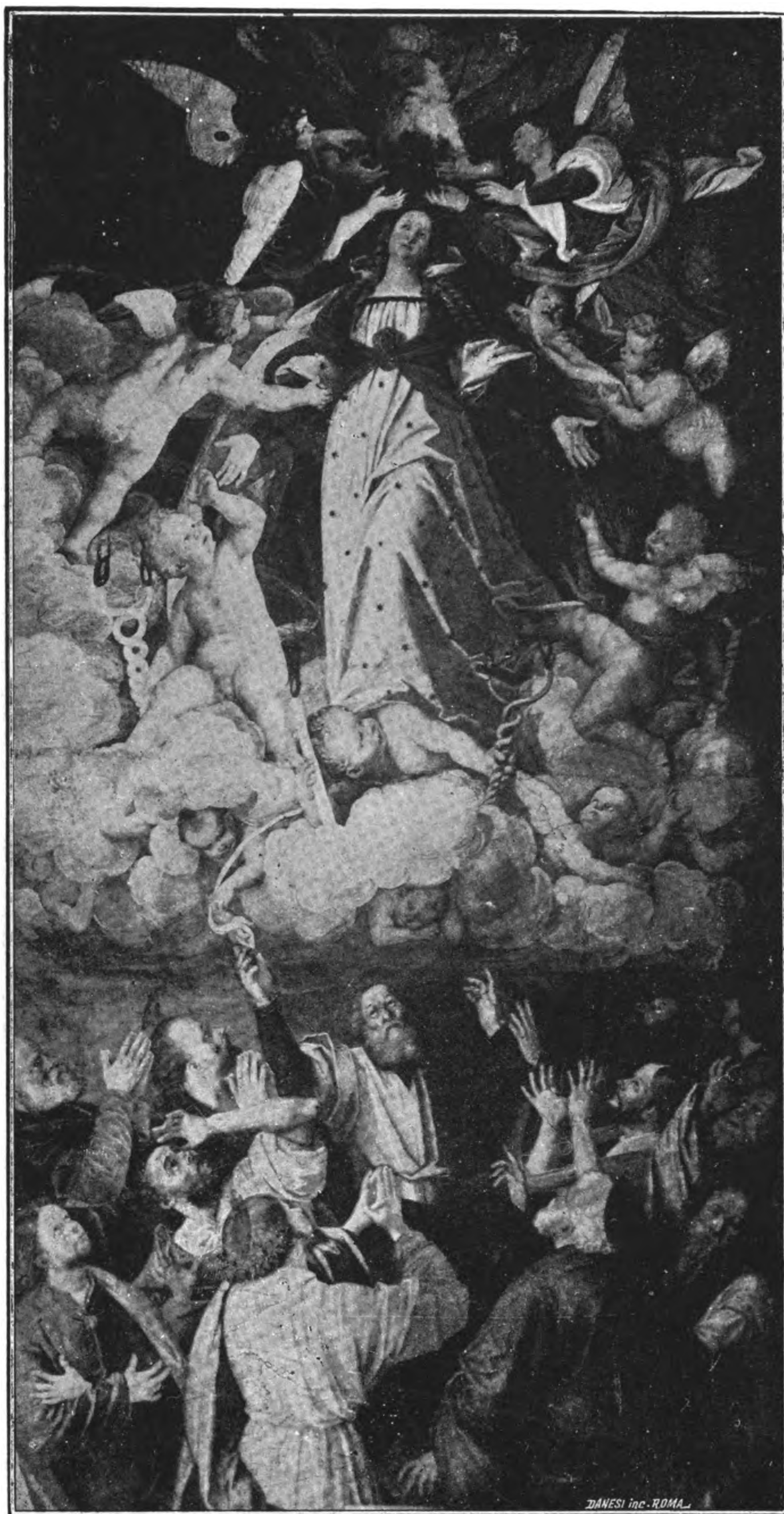


Fig. 10ª. Assunzione di Maria, di Gaudenzio Ferrari, in San Cristoforo di Vercelli.

(Fotografia P. Boeri).

era morto da 17 anni) venissero erogate L. 813.33 per dipingere la soffitta dell'oratorio, la finestra, gli usci, ecc., che vennero pagate a pittore innominato; e poscia, nel 1719, venissero erogate altre somme.

Un altro bozzetto di una Cena del Ferrari esisteva, assieme a quelli della *Flagellazione* e di *San Bonaventura* e ad altri dipinti minori, presso la Casa Tettoni novarese, per testimonianza almeno del Casalis nel suo *Dizionario Geografico-storico-statistico ecc.,*[1] e del Bianchini.[2] Ma questi bozzetti, che non furono fra quei dipinti del Ferrari passati dalla Galleria Tettoni alla casa dell'Avv. Francesco Faà di Novara, andarono venduti e forse dispersi. Così mi viene comunicato dall'Ingegnere Architetto Cav. Giuseppe Fassò.

Ultima Cena di Gaudenzio Ferrari è quella dipinta, pare nel 1544,[3] per la Chiesa della Passione in Milano, posta nella Cappella Cicogna, e pure ammirevole per la stupenda antica cornice.

Fu questa cornice disegnata dallo stesso Ferrari ed eseguita da un certo Jo. Petrus,[4] e ci è documento sicuro, in un alle svariate grottesche della Cappella di Santa Margherita e di tutta la parte inferiore della grande parete della Chiesa dei Francescani, dell'abilità di Gaudenzio nell'arte dell'ornamentazione.

Questa tavola di somma bellezza, della maniera però più progredita e larga del maestro, è, fra tutte le Cene di Gaudenzio, per rari pregi di esecuzione interessantissima. La prospettiva è speciale, lo sfondo riproduce la cupola del tempio, opera di Cristoforo Solario e « *le figure* (dirò come il Frizzoni, a proposito di un'altra opera di Gaudenzio)[5] *sebbene chiuse* (relativamente) *in anguste dimensioni, vi si vedono collocate in così sciolta maniera, che quasi non lasciano desiderare maggiore spazio...* ». Ciò puossi facilmente scorgere anche dalla fotografia qui riprodotta, fatta appositamente dai Fotografi Ricordi e Pagliano (fig. 17ª).

Fu detta l'ultimo lavoro di Gaudenzio, il Vasari ce lo racconta nella *vita* del Fattore e di Pellegrino da Modena, aggiungendovi che l'opera rimase imperfetta per la morte dell'autore. Ma i documenti trovati di poi hanno ormai accertato il nessun fondamento di tale asserto, quantunque non si possa escludere finora essere la tavola della Passione uno degli ultimi dipinti fatti da Gaudenzio e l'ultima Cena da lui eseguita.

Difatti sappiamo positivamente che essa Cena fu commessa nel 1543 da Don Aurelio da Milano, Priore dei Canonici Regolari di Sant'Agostino;[6] conosciamo alcune note di atti abbreviati, scoperte dal Padre Bruzza nelle filze di Rocco Casati q. Carlo, nell'Archivio Notarile di Milano,[7] relative a tale Cena, portanti la data 5 febbraio 1844, che ci additano la comunanza di lavoro e di guadagno fra Gaudenzio e Battista Della Cerva; nel 1545 troviamo il nostro pittore, lontano da Milano, in Saronno, ad adornare de' suoi affreschi la parte inferiore della cupola dell'insigne Santuario, come dai documenti scoperti da Michele Caffi in quell'Archivio; dal *Necrologio Milanese* infine ci risulta che Gaudenzio Ferrari moriva in Milano nella Parrocchia di San Nazzaro Maggiore il 31 gennaio 1546, in età di anni 75 « *ex catarro suffocatus sine signo pestis* ».[8]

Adunque non v'ha più alcun dubbio dell'errore del Vasari.

Quanto fosse stimata fin dai primi anni della sua esecuzione tale Cena, fatta per adornare l'altare di San Giovanni Evangelista nella Passione, basterà dire che dipinta, come pare, per « *scuta quadraginta auri italica* »... « *mercedis depingendi* » veniva nel 1551 valutata scudi centoquattordici meno venti soldi, lorquando, donata e fatta trasportare dallo stesso committente a Merate per dissidi sorti fra il Priore ed i suoi Monaci, e revocata in seguito la donazione, sorgeva una lite fra il Monastero ed il Comune e il Parroco di Merate, che terminava colla condanna dei Meratesi a restituire l'ancona entro otto giorni, ovvero a pagare la somma suddetta.[9]

[1] Volume XII, pp. 126-127.

[2] *Le cose rimarchevoli della città di Novara;* 1828, p. 187.

[3] Documento XXV; Colombo, libro citato.

[4] Documento XXV; Colombo, libro citato.

[5] *Archivio storico dell'Arte,* fascicolo settembre-ottobre 1890: « Il Museo Borromeo di Milano ».

[6] Documento XXVI; Colombo, p. 354.

[7] Documento XXV; Colombo.

[8] Vedi *Archivio storico dell'Arte,* 1888, p. 43.

[9] Documenti XXVI e XXVII; Colombo, libro citato.



Fig. 11ª. Disegno di Gaudenzio Ferrari nella Galleria arcivescovile di Milano.

(Fotografia Ricordi e Pagliano).

Il Lanino, ripeterono molti scrittori, *la copiava fedelmente* in San Nazzaro Maggiore di Milano. A me pare che cercasse solo, molto liberamente, di imitarla nelle sue generalità, come dalla riproduzione che qui ho procurato al lettore, subito appare; e forse quando, dal 1546 al 1548 si trovava a dipingere, in compagnia del Della Cerva, il grandioso affresco di Santa Caterina nella vicina chiesetta dedicata a questa martire. [1] E non è punto vera l'asserzione dell'Abate Luigi Malvezzi, [2] essere stata fatta tale Cena nel 1540, poichè in quest'anno (come dissi) ne mancavano ancora tre a che fosse allogata a Gaudenzio la Cena della Passione.

Questa del Lanino, che al presente, collocata assai infelicemente, serve di pala alla Cappella del Corpus Domini, detta pure degli Apostoli, misura metri 2.25 di larghezza per metri 3.18 di altezza, è opera assai pregevole, benchè piena di reminiscenze anche leonardesche, e lascia riconoscere nel suo complesso il diretto allievo e degno collaboratore di Gaudenzio. Ben modellato ed espresso il viso dolce del Redentore, e di un apostolo in ispecie.

Benchè essa non abbia il pregio delle opere primitive dell'autore, pure acquisterebbe assai di effetto se fosse ripulita dal giallume che la riveste.

Dissi che il Lanino imitava solamente la Cena della Passione, poichè le modificazioni sono assai rilevanti. La scena principale è divisa dallo sfondo mediante una tenda verde, dietro la quale vi si vede rappresentato, in figure di assai minori proporzioni, dal lato sinistro un gruppo di uomini od inservienti, dal lato destro l'episodio della lavanda dei piedi.

Per conto mio è l'opera di cui parlo, autentica del Lanino, e ne traggo conforto dai segni caratteristici dell'autore, quali l'orecchio romboidale, ma tondeggiante, il colorito più fosco e meno brillante che nel Ferrari, le teste leggermente quadrate o rotondeggianti, ecc., ecc. Anche il confronto poi di quest'opera del Lanino colla Cena del Duomo novarese conferma sempre più quanto sien lungi dal vero coloro che vorrebbero, come dissi, tutte e due le opere dello stesso autore (fig. 18ª).

Ma ritornando alla Cena del Ferrari nella Passione, fra i suoi pregi brilla il contrasto fra la dignità e la calma del Cristo, fatto ad imitazione di quello di Leonardo, che sta meditando le parole allora allora pronunciate, ed il fuoco degli apostoli tumultuanti. Il Giovanni che dorme appoggiato naturalmente e dolcemente al petto di Gesù, fra quelli dipinti con fedeltà alla tradizione cristiana, è il più bello, dopo quello del Vinci, ch'io mai abbia veduto. Fa pena però il vedere come anche questo splendido capolavoro non sia stato, in questo secolo, risparmiato da una barbara pulitura con acqua di potassa che ne rovinava la patina, e da una torbida ed ineguale vernice, che toglie l'armonica intonazione, offuscando i colori irregolarmente qua e là.

Riporto qui, a titolo di curiosità, alcune parole del Bordiga, in una nota a pag. 41 delle sue *Notizie,* di colore alquanto oscuro. Parlando della Cena della Passione scrive: « *Il signor D. Vincenzo Massa, Preposto di Carnago, amatore di belle arti, possiede questo Cenacolo, dipinto sul rame, in piccole figure, e nelle teste scorgesi qualche originalità* ». E più non dice.

Ora non si sa dove sia andato questo piccolo Cenacolo a finire, ma valga pur qui quanto già dissi a proposito dei dipinti sul rame.

Così pure ricorderò come il Rio, nel suo libro *De l'Art Chretien,* [3] parlando della rapidità con cui bentosto il Cenacolo di Leonardo era divenuto popolare, tanto « *qu'il fallut faire violence à la forme naturellement oblongue de la composition, et la faire passer des réfectoires sur les autels par des applications plus ou moins ingénieuses des procédés de la perspective* » aggiunge: « *Je citairai surtout le beau tableau de la Cène par Gaudenzio Ferrari dans l'Eglise de la Pace à Milan* ».

Credo che il Rio abbia preso equivoco con quella della Passione, poichè nessuna Cena di Gaudenzio Ferrari figura tra gli affreschi numerosi trasportati da quella chiesa in Brera, o tra quelli che ancora ivi si conservano e nemmeno nelle descrizioni di quel monastero date dal Torre nel *Ritratto di Milano* e dal Lattuada nella *Descrizione,* scritte innanzi la soppressione, avvenuta

[1] Vedi *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi,* per G. Colombo; 1883, p. 175.

[2] *Le glorie dell'arte lombarda;* Milano, 1882, p. 204.

[3] Tome III, cap. xv, p. 91.

nel secolo scorso; e poichè il Cenacolo pinto dal Lomazzo nel refettorio dell'Exconvento della Pace non fu mai ritenuto opera del Ferrari, ed ha « *la forme naturellement oblongue de la composition* » leonardesca.

Di questa Cena della Passione fu fatta un'incisione all'acqua tinta da A. Nardelli, acquarellata da A. Biasoli, ma di piccole dimensioni e grossolanamente eseguita ed appena sufficiente per dare un'idea dello splendore della tavola grandiosa. Questa misura metri 3.30 di altezza per metri 2.32 di larghezza, esclusa la colossale cornice dorata alta circa cinque metri e larga tre.

Dissi che i documenti fanno credere che essa Cena sia opera di Gaudenzio e del Della Cerva,



FIG. 12ª. CENACOLO ATTRIBUITO A GAUDENZIO FERRARI, NELLA GALLERIA LEUCHTENBERG DI PIETROBURGO.

ed a me non pare difficile distinguervi la mano di questi. Infatti la pala della Passione è fra le opere del Ferrari l'unica da me veduta che abbia colori affatto chiari e che peccano, relativamente, quasi di uniformità e di monotonia. Gaudenzio, all'opposto, amava il forte colorire e la somma varietà. Il Della Cerva invece nelle sue opere si distingue specialmente per qualità contrarie, e citerò solo un quadro, a mio parere e di molti certamente suo, checchè ne dica il Bordiga.

Questo quadro, che conserva colori affatto identici a quelli della Cena della Passione, si trova su di un altare dell'Oratorio di Sant'Aquilino in Milano, trasportatovi, or sono due anni, dalla sagrestia dell'attigua Basilica di San Lorenzo. Rappresenta Cristo risorto che appare nel cenacolo agli apostoli, e Tommaso che mette il dito nella piaga del costato.

Esaminando adunque tali due opere, son venuto nella convinzione che si possa con fondamento arguire essere il disegno della Cena della Passione da ritenersi del Ferrari, e la colorazione, almeno in massima parte, del Della Cerva.

Un preteso cartone della Cena della Passione si vede in una delle sale dell'Accademia

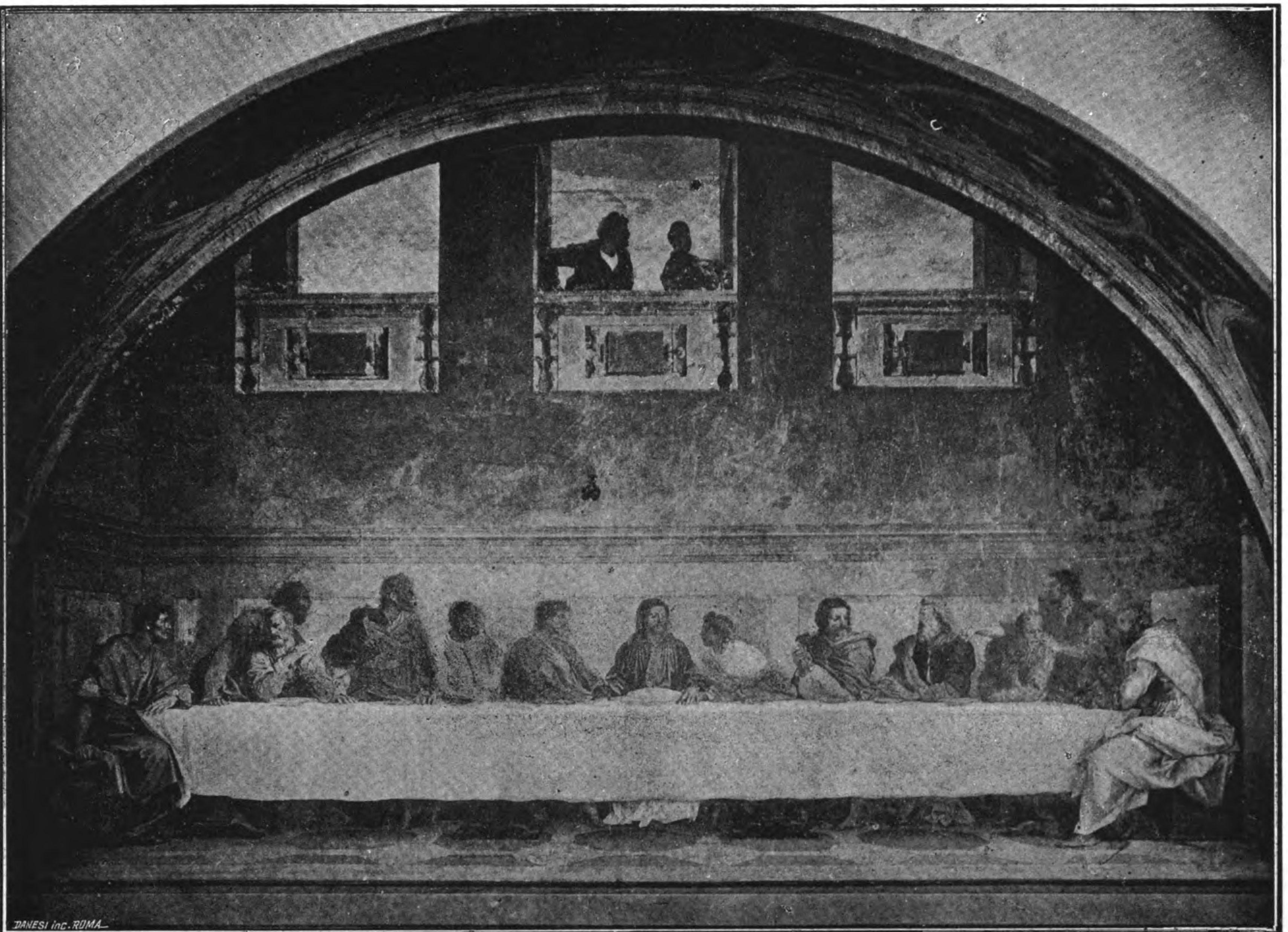


FIG. 13ª. CENACOLO DI ANDREA DEL SARTO A SAN SALVI.



FIG. 14ª. DISCESA DELLO SPIRITO SANTO, ATTRIBUITA A GAUDENZIO FERRARI, IN CASA HERCOLANI DI BOLOGNA.

(Fotografia P. Poppi).

Albertina di Torino, fra molti altri cartoni al carbone di Gaudenzio e della scuola, e proviene, come tutti, dal Castello del Re, ove si trovavano negletti e rovinati dalle sfregature, trasmessovi nel 1832 per ordine di Carlo Alberto. È segnato col n. 11, e nella nota ufficiale di trasmissione è detto: « *Studio in grande che fa parte del quadro dipinto da Gaudenzio Ferrari nella Chiesa della Passione in Milano, rappresentante il Cenacolo* » (fig. 19ª).

L'ho qui riprodotto, fotografatomi dal Signor Allais di Torino, per gentile concessione del Comm. Prof. Carlo Biscarra, perchè appaia chiaramente l'errore di tale dicitura.

Tale cartone, del certo di non eguale finezza della *Coena Domini* di Gaudenzio nella Sa-



Fig. 15ª. Disegno di maniera Gaudenziana, presso il Dott. G. Frizzoni di Milano.

grestia Inferiore del Duomo di Novara, vi corrisponde nelle generalità, come io da più anni ho fatto osservare; manca però dello sfondo e del bellissimo giovinetto inserviente alla sinistra di chi guarda la tavola.

È di un certo interesse poi il confronto di quella bellissima tavola con questo cartone torinese.

Collocato molto in alto, fu già da me creduto autentico, se non che debbo ora ritenere che quel cartone è solamente opera di un discepolo o di un imitatore di Gaudenzio poco caratteristico. Per conto mio lo reputerei copia non tanto abile da servire per qualche riproduzione, fatta sulla Cena del Duomo novarese, dalle dimensioni della quale tavola il cartone dell'Albertina non differisce gran che, misurando metri 1.33 di larghezza per metri 1.50 di altezza.

E infatti lo si confronti con lo studio autentico nella stessa sala esistente, fatto da Gaudenzio Ferrari, per la *Pietà* di casa Crespi in Milano, e con quanti altri cartoni autentici ivi si trovano, e si vedrà quale abisso lo separa (fig. 20ª). La mano spedita dell'autore non si ravvisa, ma un disegno stentato assai; i tipi non corrispondono esattamente a quelli di Gaudenzio nè nell'assieme, nè nei

particolari. All'infuori di Giuda, copiato con maestria, gli altri apostoli hanno visi nuovi in Gaudenzio, manierati sovratutti Cristo e Giovanni, e caricate assai le due figure che intieramente voltano la schiena all'osservatore. I gruppi sono disposti nel cartone con artifizio, le vesti sono disegnate grossolanamente e le forme non corrispondono alle caratteristiche, nè l'orecchio romboidale, nè la mano speciale e costante di Gaudenzio. L'apostolo Pietro, per esempio, collocato fra Giovanni e Giuda, tanto frequentemente ripetuto perfino nei suoi minuti partico-



FIG. 16ª. DISCESA DELLO SPIRITO SANTO, DI BERNARDINO LANINO, NELLA PINACOTECA DI VARALLO.

(Fotografia Fortino).

lari nelle opere di Gaudenzio, che aiuta sì bene a concludere per l'autenticità della tavola di Novara, è addirittura sformato, nel cartone dell'Albertina, coll'allungamento della testa. Il volto del Cristo, sì bello e che tanto ricorda le bellissime *Pietà* del Ferrari, è lezioso e poco o nulla significante; i capelli leggieri e volanti nel Cenacolo novarese, sono nel cartone pesanti e compatti; le pieghe infine non naturalmente a *zig-zag,* ma dure e statuine. Insomma, nel cartone dell'Albertina v'ha la riproduzione dell'idea sublime del Ferrari, ma velata e mascherata dalla mano del copiatore, che v'ha lasciato troppi vestigi di sè stesso.

E assurda pure io credo l'opinione di chi vorrebbe ravvisare, nel cartone di cui discorro, uno di quei lavori del Ferrari che mostrano quanto egli già varcasse i limiti dell'età dell'oro, poichè in queste opere (quale la Cappella di Santa Maria delle Grazie in Milano) l'artista ci



FIG. 19ª. CARTONE ATTRIBUITO A GAUDENZIO FERRARI NELL'ALBERTINA DI TORINO.

(Fotografia Allais).

FIG. 17ª. CENACOLO DI GAUDENZIO FERRARI, NELLA PASSIONE DI MILANO.

(Fotografia Ricordi e Pagliano).

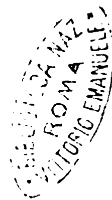

ROMA

Fig. 18ª. Cena degli Apostoli, di Bernardino Lanino, in S. Nazzaro Maggiore di Milano.

(Fotografia Ricordi e Pagliano).

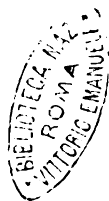

BIBLIOTECA NAZ.
ROMA
VITTORIO EMANUELE

Fig. 20ª. Cartone di Gaudenzio Ferrari nell'Albertina di Torino.

(Da una fotografia del sig. Emilio Travelli di Milano).



Fig. 21ª. Disegno attribuito a Gaudenzio Ferrari, presso il Pittore Cressini di Milano.



Fig. 22ª. Cenacolo di Daniele Crespi, nella Pinacoteca di Brera.

appare ancora più spedito che nelle altre, mentre il cartone di Torino pecca sovratutto di stucchevole ricercatezza.

E mi sia lecito dubitare che la riproduzione, alla quale il cartone dell'Albertina dovrebbe aver servito, possa essere quella che il Cotta dice dipinta dallo Zanetti nell'antica Parrocchiale di Borgomanero.[1] Dico ciò perchè nel cartone dell'Albertina si scorgono i contorni segnati fortemente e con rossezza, come appunto soleva fare il Bugnate. Questa Cena che più non vi si vede, pare sia stata coperta nella seconda metà del seicento, quando venne rifatta quella Chiesa. Ciò almeno fanno presumere le traccie di dipinti rinvenute pochi anni or sono nello scavare una nicchia nel luogo ove era la Cappella dello Spirito Santo, a destra di chi guarda l'altar maggiore, nella quale Cappella appunto il Bugnate aveva dipinto.

Un altro già preteso studio di Gaudenzio Ferrari per la pala della Passione si trova presso il giovine Pittore Cressini di Milano. È un bello studio a penna, seppia e biacca, su di un foglio altro centim. 31 e largo 24. Così mi scrive il Dott. Gustavo Frizzoni: « *Fu già ritenuto tale studio per opera autentica del Ferrari, e come tale, donato all'attuale possessore; ma il disegno è d'epoca posteriore ed accenna già al secolo* XVII, *ossia al tempo e alla maniera dei Crespi, dei Procaccini, del Morazzone. È trattato con molta spigliatezza e, come vedesi, da artista esercitato nella sua professione. L'autore non è un imitatore nè un copista pedissequo, ma uno che ci mette la sua interpretazione individuale; non uno che si perde in minuzie, sibbene che tende a ritrarre essenzialmente l'intimo significato del soggetto fornitogli da un insigne precursore. Perciò egli ha studiato con particolare amore le figure e massime le teste degli apostoli, e fugacemente, ma non meno efficacemente, accennate le figure del fondo. L'essere il foglio leggermente quadrettato a matita, dà luogo a credere che fosse destinato a servire di studio per la riproduzione del soggetto in altro quadro* » (fig. 21ª).

Ed a me pare che quest'*altro quadro* sia la Cena degli Apostoli di Daniele Crespi nella Pinacoteca di Brera. Tutto lo fa credere. Prima di tutto il confronto delle due opere. Si osservi l'identica espressione di buon numero di apostoli, e massime del Cristo e del Giovanni, la posa di quello consecutivo a questo, il servo a sinistra di chi guarda il quadro con quello a destra del disegno, perfino un tentativo di riprodurre nel fondo la cupola della Passione. Non parlo poi del modo di condurre le linee, affatto identico nello studio e nella tela, della maniera sola, franca e spedita, che subito colpisce l'occhio di chi guarda, certa ricercatezza speciale nel foggiare le pieghe, e perfino somma analogia di espressione nel servo a destra del disegno col bellissimo angioletto dalla stessa parte nel quadro. Le forme identiche poi escludono ogni dubbio circa l'autore dello studio; la mano colle dita sottili ed allungate, la curva elegante nella parte inferiore della gamba dell'apostolo all'innanzi, l'orecchio angoloso, gli occhi grandi ed infossati, il cerchio folto di capelli sulla testa calva, e così via (fig. 22ª).

Ed è tanto più naturale che autore del disegno sia stato Daniele Crespi, in quanto che è noto come tale autore ebbe a dipingere più opere, ancora oggigiorno conservate nella Chiesa della Passione, dove ammirando egli di frequente l'insigne Cenacolo di Gaudenzio, avrà forse ideato lo schizzo scoperto dal Frizzoni.

Il Cenacolo del Crespi in Brera, alto metri 3.22 per 2.10, esisteva già nel Monastero delle Benedettine di Brugora, presso Agliate.

Prima di finire dirò, per amore del vero, come il Morelli opinasse che difficilmente il disegno potesse essere del Crespi, ma piuttosto di qualche altro contemporaneo.

Così il Prof. A. Venturi crederebbe essere il disegno della fine del secolo XVI, sembrandogli di scorgere nel medesimo una correttezza di linee che non trova riscontro colla larghezza di quelle del quadro.

A me pare, però, che ciò possa dipendere dall'essere il Crespi nello studio copiatore, ed esecutore nella tela; nel primo studioso diligente, nel secondo pittore che opera secondo il proprio impulso. E questo mi pare di poterlo dire sicuramente, in quanto che Daniele Crespi,

[1] Lazzaro Agostino Cotta, *Museo Novarese;* Milano, Eredi Ghisolfi, 1701; stanza IV, p. 226.

secentista non di molto avanzato, è tra' suoi contemporanei quegli che ha uno stile dotato di buona espressione, sovente naturale e tutta a lui propria.

Ma basti per ora.

Pongo così termine a queste brevi note sui Cenacoli di Gaudenzio Ferrari; mi spiace solo che il massimo dei suoi pregi, le sue qualità coloristiche, vada naturalmente perduto nelle riproduzioni, lieto tuttavia d'avermi potuto intrattenere sul nostro « *eximie pius* » pittore, che nella sua geniale semplicità seppe occupare un sì gran posto nella storia del rinascimento piemontese-lombardo.

AMBROGIO MARAZZA.



LA CANCELLERIA ED ALTRI PALAZZI DI ROMA
ATTRIBUITI A BRAMANTE

I.



RA i palazzi di Roma, tre sugli altri primeggiano, non tanto per mole e sontuosità, quanto perchè espressione di tre diversi stadi dell'arte: quelli di San Marco o di Venezia, del cardinal Riario, oggi della Cancelleria, e il Farnese. Il primo e l'ultimo incominciati da due cardinali che li continuarono con più magnificenza e li ampliarono dopo esser divenuti papi; il secondo costruito da un cardinale che giunse più volte ai gradini del Papato senza potervi mai salir su, ma che fu nipote di due pontefici. In essi si compendia, per così dire, la storia del palazzo romano; dal primo che, munito ancora di merli e nella sua severità sospettosa, rappresenta il castello medievale che tenta e non osa ancora tramutarsi nel palazzo del Rinascimento, al terzo che pone definitivamente il tipo del palazzo romano, come la nuova basilica Vaticana fissava quello della chiesa. Tutti i palazzi posteriori, salvo qualche novità capricciosa, sono imitazioni e varianti di quello. In mezzo fra i due sta il palazzo del cardinal Riario, il tentativo di una forma timida ed elegante che si svolge per qualche tempo e poi cessa, come una famiglia che alle prime generazioni si estingua.

È noto che alla famiglia Della Rovere, da Sisto IV a Giulio II, Roma va principalmente debitrice del suo rinnovamento edilizio, non solo per le fabbriche fatte erigere da' due pontefici e da' loro nipoti, ma anche per aver coll'esempio suscitato una gara edificatrice in tutta la Curia. Quest'opera di rinnovamento doveva giungere all'apice e aver compimento dal genio di Giulio II, che, sempre grande e smisurato nei suoi concetti, ebbe la fortuna di trovare in Bramante, Michelangelo e Raffaello interpreti ed esecutori degni di lui. Nelle tre forme principali che pigliava in quell'età il monumento, cioè la chiesa, il palazzo e il sepolcro, egli ebbe in animo di dare a Roma la più grande e magnifica delle chiese in San Pietro; ridurre il Vaticano la più splendida delle reggie, colle pitture delle sale, colle loggie, colla corte di Belvedere; fabbricare dai fondamenti nella via del suo nome, in via Giulia, il maggiore dei palazzi dove riunire tutti gli uffici governativi, e finalmente erigere a sè stesso un mausoleo che non avesse pari al mondo. Se la morte non avesse troncato la vita di quel vecchio iroso prima ch'egli potesse compiere l'opera sua, egli avrebbe, per così dire, piantato le colonne d'Ercole in tutte le vie della grandezza e della magnificenza, e impresso alla città eterna il suo stampo tanto che si sarebbe potuto chiamarla la città di Giulio II. Disgraziatamente egli lasciò tutto incompiuto; e il palazzo

incominciato da Bramante in via Giulia, che probabilmente, invece del farnesiano, avrebbe fissato il tipo del palazzo di Roma, alla morte del papa era uscito appena fuor di terra.

Ai Riario, fra i nipoti di Sisto IV, ha speciale obbligazione la storia dei palazzi romani; la edificazione dei quali ebbe origine in Roma dalle abitazioni dei cardinali *pro tempore* presso le chiese di titolo cardinalizio. Il famoso libertino, il cardinale Pietro Riario, incominciò a fabbricare il palazzo presso a' Ss. Apostoli con tanta magnificenza che nella sua iscrizione sepolcrale si credette di dover far ricordo delle *aedes miro sumptu apud apostolos inchoatae.* [1] Morto nel 1474, il palazzo fu continuato dal cardinale Giuliano della Rovere, poi Giulio II, che neppur lui lo condusse a termine; e quindi vi pose mano di nuovo il cardinale Francesco Soderini [2] che poco vi fece. Veramente questo palazzo non apparisce così grande e magnifico come dovrebbe supporsi dall'iscrizione sepolcrale del cardinale Riario, e dall'Albertini che ne discorre come *de sumptuoso Palatio;* ma è da considerare che esso è rimasto incompiuto, e che il lato principale doveva certo stendersi verso la Pilotta. Esso si compone nella facciata di due piani e quattro finestre per ciascuno; la tettoia sporgente è sorretta da mensoloni di pietra; gli stipiti delle finestre del primo piano erano ornati nell'interno, insolita ricchezza, di rabeschi finamente intagliati; ma sono stati di recente coperti con assi di legno per fissarvi le persiane. Il cortile è stato anch'esso di recente sconciamente manomesso, togliendone il magnifico vaso antico che era nel mezzo e le belle targhe coll'arme di Giulio II, e coprendolo, per ridurlo a sala del Circolo Militare.

Le fabbriche di quell'età noi le vediamo in uno stato assai diverso da quello che ebbero in origine; poichè l'esterno soleva essere dipinto a fondo scuro rotto da linee bianche, simulanti una specie di bugnato piano, o una costruzione di rettangoli di tufo allineati e sovrapposti; ed anche alcuna volta nelle fabbriche minori a quadrati tagliati da una diagonale metà bianca e metà scura. Questo ornamento del fondo soleva esser diviso da qualche fascia orizzontale a graffito contenente fogliami ed altri ornamenti, e forse in qualche caso da un ordine architettonico. [3] Negli edifici dipinti, per sottile ragione estetica, gli aggetti delle finestre solevano essere poco rilevati. Di simile pittura, oltre a parecchie case di quell'età, conservano traccia il palazzo dei Capranica agli Orfanelli, quello del cardinale Della Rovere a Scossacavalli e parecchi altri, mentre in altri della stessa età, rifatto a nuovo l'intonaco, non ne resta vestigio. Conviene però rappresentarsi i palazzi di quel periodo con quella decorazione per farsene un giusto concetto; senza di che debbono necessariamente parer nudi e senza carattere.

Morto in età giovanile il cardinale Pietro Riario, Sisto IV riversava affetti e ricchezze sul fratello di lui, Girolamo, a cui diede in moglie Caterina Sforza, e lo fece, con titolo di conte, signore d'Imola e di Forlì. Il conte Girolamo ereditava dal fratello l'ambizione di costruirsi dai fondamenti un palazzo magnifico; palazzo che rimane ancora in gran parte, quantunque, passato poco appresso in altre mani e trasformato parzialmente e ingrandito, se ne perdesse in breve la memoria del fondatore, e prendesse poi il nome di palazzo Altemps, che ancora ritiene. Nè i cronisti contemporanei, sempre noncuranti dei ricordi artistici, nè le Guide di Roma, nè gli storici dell'arte, nè lo stesso Albertini, che pure magnificava le glorie di casa Della Rovere e del suo parentado, e che enumerando i palazzi de' cardinali ne registra parecchi non cardinalizi, [4] han mostrato di accorgersi di questo grande palazzo del Quattrocento. Eppure, salvo il pianterreno rafforzato con un muro a scarpa, e dove le finestre con inferriate sul gusto dominante al tempo dell'Altemps, hanno sostituito le primitive finestre che dovevano essere ad arco simili a quelle del palazzo di Venezia e de' Ss. Apostoli, nel resto esso può dirsi un de' meglio conservati,

[1] Monumento sepolcrale del cardinale Pietro Riario nella chiesa de' Ss. Apostoli.

[2] Albertini, *De mirabilibus Romae,* ed. Schmarsow, 1886, p. 54.

[3] Dico forse, poichè non ne abbiamo esempio nell'esterno degli edifizi; ma rimane bensì ne' cortili del palazzo Della Rovere, oggi de' Penitenzieri.

[4] Anche de' palazzi cardinalizi, l'Albertini non fa menzione d'alcuni de' principali, quali ad esempio quelli del card. Capranica, del card. Ascanio Sforza, del cardinale Nardini.

specialmente nel lungo fianco che si stende nel vicolo del Soldato. Si conserva ancora quasi intatta la gran torre: nella stanza del portiere può vedersi ancora in mezzo alla volta, benchè coperto d'una crosta di tinta, lo stemma de' Riario congiunto a quello degli Sforza. Il palazzo, anch'esso certamente tutto dipinto all'esterno, era così grande e sontuoso come si conveniva al più potente signore di Roma; e lo dimostrano ancora le porte riccamente scolpite nel vestibolo e le finestre eleganti della facciata e nel vicolo. [1] Standogli a cuore che il magnifico palazzo, *honorificentissimum palatium per ipsum constructum,* non passasse in altre mani nè andasse diviso fra gli eredi, il conte Girolamo, con atto de' 26 maggio 1483, ne faceva donazione al suo primogenito Ottaviano, riservandosene però l'usufrutto a vita, a patto e condizione che passasse in perpetuo, integro e indiviso, di primogenito in primogenito, a decoro e lustro della famiglia Riario. [2] Il che però, come ho detto, non gli riuscì bene.

Raffaele Riario, nipote del cardinal Pietro e del conte Girolamo, creato cardinale da Sisto IV a 19 anni, annoverato fra i cardinali nipoti e cumulato di ricchezze e d'onori, riprese per suo conto, e con concetto anche più magnifico, l'idea di famiglia di costruire in Roma un palazzo Riario tale che nessun altro potesse stargli a paragone per magnificenza nè per bellezza, che fosse il maggior monumento della Roma nuova, il gran palazzo del Rinascimento. E veramente riuscì tale da vincere ogni immaginazione. Che se anche oggi pare maraviglioso a noi dopo la costruzione di tante moli sterminate, e quando le nostre abitazioni ordinarie superano spesso in dimensioni e in altezza i vecchi palazzi, si può facilmente immaginare che senso di stupore destasse allora quando esso torreggiava elegante e marmoreo fra i vicoli angusti e sul piccolo e basso caseggiato della città del Quattrocento. Antonino Ponto, cosentino, venuto a Roma circa il 1523, dopo avere ammirato col fervido entusiasmo dell'umanista le vestigia dell'antica Roma, passava ad osservare la nuova, che gli era cagione di piacere più che di meraviglia. [3] Vede il Vaticano, il palazzo di San Marco (i palazzi egli li chiama basiliche) e quello del cardinal Farnese ancora in costruzione; ma solo la basilica del cardinal Riario gli pare emula dell'antico; e nella esaltazione del suo spirito vede migliaia di pilastri, torri di travertino che vanno sopra alle nuvole, tutta una città turrita ricca di colossi, di pitture, di statue, portici sopra portici, case sopra case elevate con ardimento dedaleo, incrostata di marmi preziosi, stellata di gemme, un rinnovamento dell'antichità romana, la casa aurea di Nerone! Fra tanta profusione di lode, non rimane, come del resto è costume di quel tempo, neppure un ultimo posticino per indicare ai posteri il nome dell'architetto, autore di tante meraviglie!

E neppure del tempo preciso in cui si pose mano a così gran fabbrica ci han lasciato memoria i nostri avi, i quali pure non han saputo tacere tante cose inutili. Asseriscono il Nibby e molti altri prima di lui, che esso fu incominciato a murare con architettura di Bramante, dal cardinal Lodovico Mezzarota Scarampi, titolare di San Lorenzo in Damaso, il quale moriva nel 1465. Se fosse vero che il cardinal Mezzarota avesse dato principio alla fabbrica, ciò escluderebbe, per ragione di date, che ne fosse autore Bramante; ma la verità è che il cardinal Raffaele Riario demolì il palazzo, già abbellito e ingrandito dal cardinal Mezzarota, [4] e la chiesa che aveva la fronte volta sulla via del Pellegrino, allora via Florida, e ricostruì dai fondamenti l'uno e l'altra. Ciò è detto espressamente in una Bolla di Leon X de' 21 agosto 1520 [5] ed è confermato dall'Albertini, dall'Infessura e dall'iscrizione scolpita sulla fronte del palazzo: *Raphael Riarius....*

[1] I due lati che fanno angolo sulla piazza dell'Apollinare sono di costruzione posteriore, come dimostrano le modanature delle finestre, quantunque si sieno mantenute le linee e le cornici che separano i piani dell'antico edificio. Nella facciata, le finestre che parevano troppo esili, sono state allargate con un'aggiunta in muratura; il cornicione è aggiunto.

[2] V. *Donatio inter vivos cujusdam palatii facta ab Illmo D. S. Hieronimo Riario Imolae Comite,* nei documenti annessi alla *Torre de' Sanguigni e Santo Apollinare,* di P. ADINOLFI. Roma, 1863, p. 161.

[3] ANTONINI PONTI CONSENTINI *Romitypion.* Romae, per Antonium Bladum, 1524.

[4] V. FLAVIO BIONDO nella *Roma instaurata,* III.

[5] « *Cupiens palatium antiquum penes ecclesiam S. Laurentii in Damaso, quod ipse Raphael episcopus tunc habitabat, demoliri, et aliud palatium novum insigne et sumptuosum inibi construi facere, etc.* ». Bolla di Leone X: *In sacra Petri sede,* de' 21 agosto 1520.

templum .... et aedes a fundamentis sua impensa fecit. La maggior parte delle Guide di Roma asseriscono che il cardinal Riario ne incominciasse la fabbrica nel 1486; data che non so donde abbiano attinta, ma che in sostanza è vera, salvo forse ad anticipare di un anno o due le demolizioni e il disegno.

Poichè, se non abbiamo alcuna memoria precisa della sua origine, non ci mancano però documenti per determinarla approssimativamente e per seguitare le date della costruzione; e più forse ne avremmo se non fossero state, con rabbia giacobina, scalpellate tutte le iscrizioni nei fregi delle porte così del cortile come della chiesa. Il Fonseca, il Ciacconio ed altri appresso a loro hanno riferito del cardinal Riario notizie non sempre esatte. Egli fu nominato Camerlengo, *Camerarius,* non appena seguìta la morte del cardinal d'Estouteville, cioè nel gennaio del 1483, e andò ad abitare nel palazzo di lui presso alla chiesa dell'Apollinare; poi, nell'ottobre dell'anno stesso, morto il cardinal Francesco Gonzaga commendatario di San Lorenzo in Damaso, gli successe nell'ufficio, e prese possesso della chiesa e del palazzo, dove si recò ad abitare. [1] Pare che poi, durante la riedificazione del palazzo di San Lorenzo in Damaso, tornasse a quello dell'Apollinare.

Secondo Pietro Aretino, [2] l'origine dell'edifizio si dovrebbe alla somma di sessantamila ducati vinti al gioco dal cardinal Riario a Franceschetto Cibo, figlio d'Innocenzo VIII; ma a detta dell'Infessura [3] la vincita sarebbe stata d'assai inferiore (ducati quattordicimila a Franceschetto e ottomila a un cardinale francese); e dalle sue parole parrebbe, se non m'inganno, che il cardinale già avesse messo mano alla fabbrica quando gli giunse a proposito quel rinforzo di denaro e lo indusse forse ad allargare il suo disegno. Sotto l'anno 1489 l'Infessura narra che Franceschetto si dolse al papa che il cardinale di San Giorgio gli avesse truffato con male arti la somma, ed il papa mandò ad intimargliene la restituzione. Ma « *dictus Camerarius* — così prosegue — *respondit se expendisse eam in lignis et cementis et mercedibus fabrorum, eo quod struebat eius palatium in platea Sancti Laurentii in Damaso, et illud a fundamentis; potissime quamdam turrim* [4] *ibi in angulo se velle construere et palatium aedificare; quod ita fecit post, et propterea eam non habere* ». Ma continuando il papa a dargli molestia, egli si allontanò da Roma ai 27 di ottobre, col pretesto di recarsi a Forlì, dove si dicevano avvenuti non so che disordini. Ma la cosa non dovette aver seguito, poichè lo ritroviamo di nuovo a Roma ai 24 dicembre dello stesso anno. [5]

Da questo passo dell'Infessura, che lascia non poco a desiderare in quanto a chiarezza, parrebbe che potessero dedursi due fatti; primo, che tra la vincita al gioco e l'intimazione di restituire il denaro nel 1489 dovesse intercedere un discreto intervallo di tempo, chè altrimenti non avrebbe il cardinale potuto rispondere d'averlo consumato nei lavori della fabbrica; secondo, che in quell'anno il palazzo fosse in gran parte edificato: *quod ita fecit post:* a meno che non voglia credersi che l'Infessura registrasse il fatto non contemporaneamente, ma più tardi, e che perciò il *post* possa riferirsi anche al periodo posteriore al 1489. Ad ogni modo, risulta da questo passo che in quell'anno si stesse fabbricando il palazzo: a che punto fossero i lavori possiamo ricavarlo da altri documenti.

E in primo luogo, da uno del quale non so che altri siasi accorto e dal quale risulta che in quell'anno 1489 la fabbrica era già molto innanzi. Sopra la finestra di mezzo del primo piano è una cornice rettangolare destinata evidentemente a contenere un'iscrizione, che c'era

[1] « *Diaconus primum tituli S. Georgii in Velabro, postea presbyter S. Laurentii in Damaso* ». Fonseca, *De basilica S. Laur. in Damaso,* p. 177; e ugualmente il Ciacconio. Non è esatto però ch'egli cambiasse il titolo di S. Giorgio in quello di S. Lorenzo, ma ebbe la commenda di S. Lorenzo, ritenendo il primo titolo. V. Fr. Cancellieri, *Notizie del card. R. Riario,* nel tomo VI (1822) delle *Effemeridi letterarie di Roma,* p. 158.

[2] *Lettere,* ed. 1539, p. 153. Lo ripete anche, senza però indicare la somma, nel *Ragionamento sul Gioco delle Carte,* ed. 1589, p. 180.

[3] Infessura, ed. Tommasini, p. 251.

[4] Anche Ponto Cosentino ed altri parlano di torri. Così chiamavano i quattro avancorpi agli angoli del palazzo.

[5] V. Burcardo, ed. Thuasne, vol. I, p. 378.

infatti e c'è forse ancora sotto l'intonaco. Non è da maravigliarsi se gli scrittori non l'hanno letta, poichè essa era nascosta sotto uno stemma mediceo postovi da Leon X o Clemente VII;[1] ma la riferisce il Ciacconio. Essa diceva: R. CARD. RIARIUS — SIXTI IV PRONEP. — CAM. AEDES FECIT — ANN. SALUT. MCDLXXXIX.[2]

Abbiamo da ultimo la nota iscrizione scolpita lungo tutta la facciata entro il fregio del cornicione posto sopra il primo piano, che dice: RAPHAEL RIARIUS SAVONENSIS S. GEORGII CARDINALIS S. R. E. CAMERARIUS A SIXTO IV PONTIFICE MAXIMO HONORIBUS AC FORTUNIS HONESTATUS TEMPLUM DIVO LAURENTIO MARTYRI DICATUM ET AEDES A FUNDAMENTIS SUA IMPENSA FECIT MCCCCXCV. ALEXANDRO VI P. M.

Erano dunque sulla facciata due iscrizioni con due date diverse, distanti di sei anni l'una dall'altra. Ma ciò si spiega se si ponga mente che la data del 1495 e l'indicazione del pontificato si trovano in quella parte del fabbricato che serve di facciata alla chiesa. Ciò vuol dire che la parte del palazzo destinata ad abitazione del cardinale, verso via Florida e Campo di Fiore, era già tanto innanzi nel 1489 da poter collocare sopra la finestra di mezzo del primo piano quella iscrizione. Seguì poi la costruzione della chiesa, su cui è la data del 1495, che segna press'a poco il compimento dell'edifizio. Infatti nell'anno seguente, 1496, egli si era recato già ad abitare nel palazzo e datava da quello le sue lettere.[3] Allontanatosi poi il Riario da Roma nel 1499, quando il duca Valentino intraprese la guerra di Romagna, vi tornò trionfalmente nel 1503, in seguito alla morte di Alessandro VI; e quando Giuliano della Rovere, dopo il brevissimo pontificato di Pio III, ascese nello stesso anno al soglio pontificio, egli pose agli angoli del suo palazzo le targhe coll'arma e il nome del pontefice suo congiunto, come costumavano di fare non solo i parenti, ma i familiari e i beneficati del papa, senza che ciò abbia relazione alcuna colla costruzione del palazzo.

Le cose fin qui esposte trovano conferma nel libro mastro de' camerlenghi della Congregazione della Fabbrica de' Santi Lorenzo e Damaso. Questa Congregazione, istituita nel 1425, durò fino al 1500; ma le memorie terminano appunto coll'anno 1486, in cui il cardinale pose mano alla nuova fabbrica: dopo quella data, si trovano solo alcune partite notate da' camerlenghi. È notevole che nel lato del palazzo della Cancelleria che guarda sulla via del Pellegrino ci sia, contro il costume de' palazzi, una fila di botteghe. Ora è da sapere che nell'antico palazzo c'erano su quella via delle botteghe, di cui la rendita spettava alla mensa del Capitolo di San Lorenzo in Damaso; onde il cardinal Riario, nell'edificare il palazzo nuovo, dovette obbligarsi di farvi altrettante botteghe che dessero la stessa rendita. Nel 1492, si nota fra le entrate la seguente: *Petrus de Calvis tenetur solvere annuatim pro apotheca ubi retinet Bancum duc. quatuor quousque Palatium super Bancum sit copertum tecto.* La fabbrica dunque, nel 1492, non era coperta di tetto, ma era già al punto da potersene affittare le botteghe. Lo stesso si ripete negli anni seguenti 1493 e 1494; senonchè in quest'ultimo, dopo le parole: *quousque palatium super Bancum fuerit copertum tecto,* si aggiunge: *postea ad rationem duc. octo.* Difatti, dal 1495 in poi, la pigione fu raddoppiata: *Petrus de Calvis bancharius debet solvere annuatim pro Banco posito sub domo palatii, ducatos octo de carolenis.*[4] Abbiamo da ciò che la data del 1495, scolpita sulla facciata, indica appunto il compimento della fabbrica, l'anno in cui essa fu ricoperta di tetto. Nell'anno seguente, come abbiam visto, il palazzo era abitato dal cardinale. Esso dunque fu costruito nel novennio che corre dal 1486 al 1495.

Col porre queste due date alla costruzione del palazzo e della chiesa non intendo affermare

[1] Per questo stemma vedi la *Descrizione di R.*, pubblicata da R. LANCIANI nell'*Arch. Rom. di St. Patria,* vol. VI, p. 227; e i *Palazzi di Roma,* del FERRERIO. Tolto lo stemma, fu scritto a colore sopra l'intonaco: CORPO DELIBERATIVO: iscrizione che oggi di nuovo riappare sotto alla scialbatura.

[2] Nel CIACCONIO, *Vita del card. Riario,* si legge MDLXXXIX; ma evidentemente allo scrittore o al tipografo è sfuggito il *C* avanti al *D.*

[3] P. ADINOLFI, *La Torre de' Sanguigni,* p. 108.

[4] Dalle note del p. Antonio Aglick, Minore Osservante, ad una poesia di Elia Lampridio Cervini, riferite dal CANCELLIERI nelle *Memorie della vecchia e nuova Cancelleria.* Cod. Vat. 9181, p. 45.

che i primi lavori di demolizione e i disegni non debbano forse portarsi alquanto più indietro della prima data, e che non proseguissero anche dopo l'ultima, come continuarono a farvi lavori i cardinali Farnese ed Ottoboni. Le porte del palazzo e della chiesa vi furono, com'è noto, aggiunte posteriormente. Riferisce il Valesio nelle *Miscellanee,* per aver sentito dire, che il cardinale Ottoboni, volendo ingrandire alcune porte, avesse fatto levare gli stipiti e gli architravi delle antiche, che, comprate da uno scalpellino, giacevano in una vigna presso il Colosseo; e in un fregio d'architrave si leggeva: EPS. HOSTIEN. S. R. E...[1] Queste porte dunque sarebbero state poste dal Riario già divenuto vescovo d'Ostia, cioè non prima del 1511.

Ma ciò non toglie che nel 1495 il palazzo dovesse dirsi compiuto, tantochè andò ad abitarvi l'anno seguente. Già aveva portato nel magnifico cortile le statue ed altre anticaglie che adornavano il portico nel quale, per opera di Pomponio Leto e de' suoi discepoli, avvenne la resurrezione dell'antico teatro:

. . . . . . ausus soccos et syrmam
Morem theatralem referre primitus
Rheari porticu, Adriani molibus,
Et absoletas actitare fabulas.

Volle il cardinale che il giovine Michelangelo vedesse le sue anticaglie. « Dipoi domenicha (questi scriveva a' 2 di luglio 1496) el chardinale (di San Giorgio) venne nella casa nuova e fecemi domandare: andai dallui e mi domandò quello mi parea delle chose che avea viste. Intorno a questo li dissi quello che mi parea; e certo mi pare ci sia molte belle chose ». [2] Per ultimo, il *Prospettivo Milanese,* nelle sue antiquarie prospettiche, scritte intorno al 1500, ricorda nel palazzo di San Giorgio la statua di Minerva:

È in casa San Giorgio una Minerva. [3]

Ho voluto raccogliere le notizie relative alla costruzione del palazzo e stabilirne le date, fino ad ora incerte, non tanto per contribuire alla storia di uno dei più insigni edifici di Roma, quanto perchè da ciò dipende il risolvere una questione di grandissima importanza per la storia dell'architettura.

Chi è l'architetto del palazzo del cardinal di San Giorgio? Documenti che rispondano alla dimanda non ce n'è, fino ad ora: [4] conviene dunque tenere altra via. Veramente, la questione può parere oziosa; poichè, per consenso universale delle Guide, degli scrittori di cose d'arte, degli storici dell'architettura anche più recenti, [5] e degli storici civili, esso è oggi riconosciuto non solo come opera di Bramante, ma come una delle sue principali e più caratteristiche, tanto che ha servito e serve come punto di partenza e come esemplare per riconoscere altre opere sue. Ed egli ugualmente è ritenuto autore dell'altro palazzo simile a questo, eretto dal cardinal Adriano da Corneto sulla piazza di San Giacomo Scossacavalli, e di qualche altra fabbrica minore che evidentemente ha gli stessi caratteri.

Ma bisogna fare i conti colla cronologia. Secondo il Vasari, che passa per autore della notizia che Bramante fosse l'architetto della Cancelleria, egli sarebbe venuto a Roma *innanzi lo Anno santo del MD,* cioè nel 1499, dopo la caduta di Lodovico il Moro. Veramente in questa affermazione il Vasari non è troppo sicuro del fatto suo: infatti, nella Vita di Giuliano da San-

[1] Cod. Vat., 9181, p. 16.

[2] Vasari, p. VII, 343.

[3] *Antiquarie prospettiche romane,* pubblicate da G. Govi. Roma, 1876. Estratto dagli *Atti dell' Acc. dei Lincei.*

[4] Debbo render grazie al signor Alfonso Miola, della Nazionale di Napoli, per mezzo del quale ho potuto accertarmi che nell'archivio della famiglia Riario in Napoli non esiste alcun documento relativo alla costruzione del palazzo, nè di quella età.

[5] V. I. Burckardt e W. Lübke, *Geschichte der Neueren Baukunst.* Stuttgart, 1891.

gallo egli narra che, eletto papa Giulio II (1503), Giuliano fu fatto esecutore delle sue prime fabbriche, *innanzi la venuta di Bramante;* [1] e prosegue che, mentre Giulio II stava discutendo della sua sepoltura e del luogo dove porla, *capitò in Roma Bramante.... il quale tornava di Lombardia;* [2] e Bramante avrebbe trovato già in Roma Raffaello, mentre altrove riferisce che proprio lui ve lo avrebbe fatto venire. Ciò protrarrebbe di parecchi anni la sua venuta; ma non è da far caso di queste contraddizioni del Vasari, seppure, fondandosi su quel *tornava,* non si volesse tentare di mettere d'accordo i due passi. Certo è ch'egli era a Milano ai 2 dicembre 1498, [3] e non può dubitarsi che restasse là fino alla caduta di Lodovico il Moro, cioè al settembre 1499; e, d'altra parte, nel 1502 egli aveva già eretto in Roma il tempietto a San Pietro in Montorio. Essendo perciò, come da tutti è ammesso, venuto a Roma sul finire del 1499, o sul cominciare del Cinquecento, egli, appena ivi giunto, avrebbe potuto recarsi ad offrire i suoi servigi al cardinal di San Giorgio nel suo nuovo palazzo, nel quale era andato ad abitare da circa quattro anni; senonchè il cardinale era fuggito da Roma, dove non tornò se non alla morte di Alessandro VI, cioè nel 1503.

Il Geymüller ritiene come indiscutibile che la facciata della Cancelleria sia opera di Bramante, e ugualmente non mette in dubbio la data della sua venuta in Roma; ma preoccupandosi della data del 1495, che è sulla facciata, si studia di risolvere la questione, dimostrando ingegnosamente la *possibilità* ch'egli facesse una breve escursione a Roma nel 1493, nella quale occasione avrebbe dato il disegno della Cancelleria. [4] Ma questa ipotesi è affatto inutile, quando sappiamo che la fabbrica era già molto innanzi nel 1489. [5] Converrebbe dunque immaginare un'altra interruzione precedente nella sua dimora di ventitrè anni in Lombardia; [6] impresa tutt'altro che facile, per la grande operosità di Bramante in quel periodo, per le date certe che ne abbiamo, e per non trovarsene memoria alcuna. Non un cenno nel Cesariano o in altri Lombardi; nessuna traccia ne han trovata il Pagave e gli altri biografi di Bramante; il Vasari lo esclude assolutamente: e si tratta di un caposcuola qual è Bramante, d'un'opera di quella grandezza e magnificenza qual è il palazzo Riario, e d'un fatto così singolare e onorifico quale sarebbe stato l'esser chiamato a Roma a darvi i disegni del più gran palazzo del Rinascimento; mentre, d'altra parte, nè dagli scrittori, nè dai numerosi documenti romani pubblicati dal Müntz, dal Bertolotti e da altri, non è mai uscito fuori una sola volta il nome di Bramante in Roma nel secolo XV. Addetto ai servigi di Lodovico il Moro, nulla può far dubitare dell'affermazione del Vasari, ch'egli cioè venisse a Roma dopo la sua caduta. E qui non tengo conto se non delle ragioni cronologiche; poichè, entrando in un altro campo, ci sarebbe da domandare: se la vista degli antichi monumenti romani trasformò e rinnovò dopo il Cinquecento l'arte di Bramante, come mai la sua prima venuta ipotetica non avrebbe prodotto alcun effetto sull'arte sua, tantochè nelle ultime fabbriche da lui erette a Milano non ce n'è traccia?

L'unico fondamento storico, che io sappia, all'attribuzione del palazzo della Cancelleria a Bramante, è l'autorità del Vasari. Lasciamo andare che se volessimo credere a lui, Bramante sarebbe venuto a Roma senza riputazione d'architetto, tantochè dovette adattarsi a dipingere a San Giovanni in Laterano, e solo il chiostro della Pace (1504) gli avrebbe dato riputazione e aperto la strada ai lavori del Vaticano. Ora, tutto ciò sarebbe ridicolo se egli avesse precedentemente costruito il più bello e ricco palazzo di Roma. Ma neppure è vero che il Vasari dica essere stato Bramante l'architetto della Cancelleria. « Trovossi ancora — ecco le sue parole — essendo cresciuto in riputazione, con altri eccellenti architettori alla risoluzione di gran parte del palazzo di San Giorgio e della chiesa di San Lorenzo in Damaso; che quantunque

[1] VASARI, IV, p. 281.

[2] Ivi, p. 282.

[3] GEYMÜLLER, *Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome,* 1875, p. 70.

[4] Ivi.

[5] Già il Müntz aveva fatto osservare come l'ipotesi del Geymüller non si accordi col passo dell'Infessura, che parla della costruzione del palazzo nel 1489. V. *Arch. stor. dell'Arte,* vol. IV, p. 466.

[6] CASATI C., *I capi d'arte di Bramante nel Milanese,* Milano, 1870.

si sia poi fatto meglio, fu, nondimeno, ed è ancora, per la grandezza sua, tenuta comoda e magnifica abitazione; e di questa fabbrica fu esecutore un Antonio Montecavallo ».[1] Ma il dire ch'egli si trovò *con altri eccellenti architettori* alla risoluzione di *gran parte* del palazzo di San Giorgio, non significa ch'egli ne fosse l'architetto più di quel che lo fossero gli altri eccellenti che vi si trovarono con lui. Narra anche il Vasari che Bramante si trovò al consiglio dell'accrescimento di San Giacomo degli Spagnuoli e alla deliberazione della chiesa dell'Anima, e a nessuno è venuto perciò in mente che quelle fabbriche sieno di sua architettura. Si aggiunga che, secondo il Vasari, Bramante si trovò alla *risoluzione di gran parte* del palazzo di San Giorgio; dunque l'altra parte era già costruita. La notizia, del resto, come è data dal Vasari, può anche esser vera; il palazzo di San Giorgio forma una grande isola quadrilatera, e nulla esclude che qualche parte, e specialmente la chiesa, fosse compiuta dopo il 1503 (poichè solo in quest'anno come ho detto, il cardinal Riario tornò a Roma), e che si consigliasse con Bramante e con altri eccellenti architettori per condurla a termine, e per compiere altre parti dell'edifizio.

Ma se a favore di Bramante non può addursi per questo palazzo l'autorità diretta del Vasari, si può attingere però dal Vasari stesso un argomento indiretto. Egli infatti asserisce espressamente che « fu suo disegno il palazzo del cardinal Adriano da Corneto in Borgo Nuovo »;[2] palazzo che, come si sa, è fratello carnale di quello del cardinal di San Giorgio, tantochè è ragionevole ritenerli figli dello stesso padre.

Del palazzo del cardinal Adriano non si hanno, fino ad ora, notizie prima dell'atto del marzo (non già novembre) 1504, citato dal Gregorovius, col quale il cardinale lo donava ad Enrico VII re d'Inghilterra, anche per la nazione inglese, e per abitazione degli ambasciatori. Egli donava — cito le parole dell'Istromento che credo inedito — « *quasdam ipsius donatoris aedes et aedificia nondum perfecta, insigni opere marmorum et lapidum tiburtinorum ornata, et ad non parvum urbis decorem et splendorem, de suo proprio et privato peculio, etc., a fundamentis constructa et fabricata* ».[3]

Come si vede, non può sostenersi l'ipotesi del Geymüller,[4] che vorrebbe porne il cominciamento al 1503. Egli è vero che nel marzo del 1504 la fabbrica è detta *nondum perfecta,* e il cardinale Adriano non abitava in essa, ma a Parione; il palazzo però era già costruito e fabbricato, era insigne pei lavori di marmo e pei travertini, era già non piccolo decoro e splendore della città, onde quel *nondum perfectum* va inteso del portone e del cortile, che sono di costruzione posteriore, e de' fianchi del palazzo rimasti sempre incompiuti. La via Nuova o via Alessandrina, su cui prospetta il palazzo del cardinale Adriano, fu aperta nel dicembre del 1499, ed è probabile che nel 1500 il cardinale Adriano mettesse mano alla costruzione del suo palazzo. Dico è probabile, ma potrebbe anche esser prima; poichè non credo che sulla piazza di Scossacavalli fosse mutata, nell'apertura o nell'addrizzamento della via Nuova, la linea dei fabbricati. Ad ogni modo, finchè non escano fuori documenti in contrario, la cronologia non esclude per questo palazzo la *possibilità* che ne fosse architetto Bramante, per quanto paia poco credibile che, giunto appena a Roma, gli si affidasse la costruzione d'uno dei più ricchi palazzi della città. Ma la sorte del palazzo del cardinale Adriano dipende da quella della Cancelleria; poichè se questo non può appartenere a Bramante, è impossibile attribuirgli quello che ne è una variante e quasi una copia. Non credo però necessario ritenere che l'asserzione del Vasari non abbia alcun fondamento di verità, essendo anzi credibilissimo ch'egli fosse chiamato a dar compimento al palazzo, e specialmente a farvi il cortile, dove si nota un'arte affatto diversa e alquanto posteriore a quella della facciata. Perciò, quanto al palazzo del Riario, non ci sarebbe nulla da modificare a ciò che scrive il Vasari; e per questo del cardinale Adriano, male informato com'era quasi sempre il nostro storico delle cose romane del Quattrocento e dei primi del suo secolo, egli avrebbe attribuito il disegno del palazzo all'architetto che lo aveva compiuto. Se, d'altra parte, si volesse

[1] Vasari, IV, p. 155.

[2] Ivi.

[3] Archivio di Stato di Roma. Reg. Beneimbene, c. 1035.

[4] *Les projets, etc.*, p. 69.

ritenere Bramante autore de' due palazzi, il Vasari risulterebbe reo d'errori ben più gravi, tantochè converrebbe disfare in gran parte quel ch'egli ha scritto di lui.

Una casa, attribuita da alcuni, negata da altri a Bramante, appartiene certamente allo stesso gruppo dei due palazzi; quella cioè di Giampietro Turci, incontro al Governo Vecchio. Nel fregio sopra l'architrave del primo piano essa porta la data: *anno saeculari MD.* Anticipandone il cominciamento anche di un solo anno, siamo già avanti alla venuta di Bramante in Roma.

Di parecchie altre fabbriche, fra le quali il palazzo Pichi incontro al palazzo Massimi, che dimostrano d'essere più o meno una derivazione dalla Cancelleria, è inutile discorrere. La questione è tutta nel palazzo del cardinal di San Giorgio, il quale, come il più antico, è il tipo e modello degli altri; e tutto dipende dal poter dimostrare che, per lo meno, nel 1486 Bramante potesse essere in Roma a costruirvi il più splendido palazzo della città. Nè ciò basterebbe, ma converrebbe anche supporre ch'egli o restasse in Roma o vi tornasse più volte; non essendo affatto credibile ch'egli, dati i disegni, abbandonasse in tutto ad altri l'esecuzione di sì gran fabbrica, e la risoluzione de' problemi che dovevano necessariamente incontrarsi a ogni passo.

Rimane la tradizione! Veramente queste benedette tradizioni sappiamo oramai a che si riducano il più delle volte, quando si vadano ad analizzare e a ricercarne le origini. Ma nel nostro caso i riverenti della tradizione possono rassicurarsi, poichè, oltre a non aver altra base fuorchè nel Vasari, il quale non ha mai detto che ne fosse autore Bramante, essa è tutt'altro che concorde. La cosa parrà nuova a molti, ma è così. Fra le antiche guide e descrizioni di Roma, il Titi,[1] per citare le migliori, dice *architettato dalli Sangalli, secondo l'opinione di molti;* il Rossini:[2] *è architettura del Sangalli;* il Martinelli:[3] *architettato da Bramante, o, come altri vogliono, dal Sangallo;* e così delle altre Guide, quale ha il solo nome di Bramante, quale il solo del Sangallo o dei Sangalli, e la maggior parte si tengono incerte fra i due. Ciò fin quasi alle ultime Guide del secolo scorso;[4] poi il nome di Bramante, cioè del più famoso fra i due, ha cacciato fuori l'altro, come suole accadere, ed è rimasto solo. Non intendo dare alle affermazioni delle Guide un peso maggiore che non meritino; ma esse rappresentano la tradizione, e per esse si dimostra che manca a favor di Bramante la tradizione concorde.

In conclusione, all'attribuzione del palazzo della Cancelleria a Bramante manca la base storica, manca la tradizione antica e concorde, mentre risulta d'altra parte ch'esso era costruito già da parecchi anni quando venne a Roma Bramante.

Giunti a queste conclusioni per via della storia e della cronologia, si può ora liberamente e coll'animo sgombro da ogni preconcetto entrare nelle ragioni dell'arte, e ricercare in che stato si trovasse in Roma l'architettura all'arrivo di Bramante e come egli la trasformasse e la rinnovasse.

D. Gnoli.

(Continua.)

[1] Titi Fil., *Ammaestramento di pittura, ecc., nelle chiese di Roma,* 1686, p. 99.

[2] Rossini, *Il Mercurio Errante,* 1693, p. 68.

[3] Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito,* 1761, p. 61.

[4] Vedi per esempio la *Nuova descrizione di Roma,* del 1775.

LA VERGINE COL BAMBINO E IL S. GIOVANNINO

DI GUIDO RENI IN FIRENZE



PER l'amante dell'arte è di un'attrattiva singolare il confronto fra le opere eseguite, sia collo scalpello, sia col pennello, ed i disegni che a quelle si riferiscono. Accanto al quadretto del Correggio, che sotto il nome di Tiziano tuttora sta esposto nella saletta di Scuole italiane agli Uffizi e che abbiamo presentato riprodotto in questo periodico,[1] trovasi altro piccolo dipinto di forma ottagonale, eseguito sul rame, di mano di altro dei nostri maestri egregi, Guido Reni.[2] È una cosetta tanto delicata e fine nelle sue tenue proporzioni, insolite all'autore dell'olimpica Aurora e della tragica Strage degl'Innocenti, da farci quasi dimenticare che ci troviamo dinanzi ad una creazione dell'età della decadenza. Gli è che gl'ingegni superiori sanno resistere alla corrente della depravazione e nell'animo loro serbano spesso la fonte pura delle ispirazioni umane e divine ad un tempo, che si innalzano al di sopra di quanto suole attirare il volgo.

Nella composizione del quadretto indicato, infatti, vanno di pari passo lo spontaneo studio del naturale e la idealità del pensiero, per cui apparisce a ciascuno, che la riunione di quelle tre figurine si riferisce propriamente a qualche cosa di straordinario. Chi così non sentisse crediamo non sarebbe capace di apprezzare l'opera a seconda del vero suo merito.

Quanto non ci riescirebbe gradito lo scoprire la genesi di una creazione così prelibata in qualche disegno che ci si offrisse quale primo pensiero dell'artista! La lusinga invero ci vien data dal catalogo degli Uffizi stesso, poichè alla descrizione del quadro quivi va unita l'avvertenza che la Galleria possiede pure il relativo schizzo nella sua ricca collezione di disegni.

Esiste infatti il foglio di simile soggetto racchiuso entro forma ovale, eseguito a matita nera, ed è visibile, salvo errore, nella terza sala dei disegni esposti (cornice num. 287, numero del disegno 793).

Il catalogo speciale dei disegni e delle stampe lo indica alla sua volta quale pensiero per il quadretto esistente nella Galleria; ma lo è poi realmente? Noi, a dir vero, stenteremmo alquanto a crederlo. Mentre per consueto l'incanto dei grandi maestri si rivela eminentemente nel primo getto delle loro creazioni, anzi, spesso in grado superiore a quello che apparisce nell'opera eseguita, nel caso concreto si verificherebbe precisamente l'effetto opposto.[3] Si veda, per esempio,

[1] Vedi anno IV (1891), fasc. I, a proposito della mia recensione del libro di Ivan Lermolieff: *Die Galerien zu München und Dresden*.

[2] Vedasene la riproduzione nell'unita fig. 1ª, ricavata da una fotografia dei fratelli Alinari di Firenze.

[3] Vedi fig. 2ª.



LA VERGINE COL BAMBINO E SAN GIOVANNI, DI G. RENI

R. Galleria degli Uffizi (da fotografia Alinari).



DISEGNO ATTRIBUITO A GUIDO RENI

(da una fotografia Braun).

quale divario corre fra il bell'ovale del viso della Vergine nel dipinto, dal mento gentilmente appuntato e quello alquanto incerto nel foglio a disegno. Poi che la composizione è presa nel senso inverso del dipinto, ne nasce che il Putto è messo a benedire colla mano sinistra, circostanza affatto insolita a riscontrarsi in un concetto originale. Molle e indeterminata nel disegno è la mano della Vergine, che cinge il fianco di lui, non che quella del Bambino, alzata sopra la testa del San Giovannino. Richiamiamo in fine l'attenzione del lettore sull'andamento pesante e confuso delle pieghe dei panni a confronto di quelle ben più nobili e più composte del quadro, per concluderne che il disegno degli Uffizi difficilmente si vorrà considerare per uno studio genuino di Guido Reni da avergli servito dipoi alla esecuzione del dipinto. Sarà dunque, crediamo, il foglio menzionato uno studio di qualche altro bolognese della scuola di Guido, condotto come reminiscenza della gradita composizione del maestro. Se lo scrivente dovesse convincersi invece di avere preso abbaglio e che lo schizzo degli Uffizi, che non gli sta presente se non mediante una fotografia mediocre, avesse a dimostrarsi per un originale del maestro, egli si dichiarerebbe pronto fin d'ora a fare ammenda del suo errore.

Comunque sia, è ben altra cosa l'altro disegno della composizione medesima, che diamo riprodotto in apposita tavola, gentilmente fornita al periodico dalla liberalità del signor Arturo De'Marchi, che tiene in Milano (via Antonio Sciesa, 4) un grandioso stabilimento artistico pei diversi rami delle riproduzioni meccaniche.[1] Poichè è un facsimile dell'originale nel più stretto senso della parola quello che ci sta dinanzi agli occhi, sarebbe inutile l'osservare quello che già si vede, cioè che il disegno è eseguito a matita rossa. La grandezza supera di pochissimo le dimensioni della tavola in fototipia. L'originale trovasi nella raccolta di disegni e di stampe già appartenute al defunto senatore Giovanni Morelli e da lui destinata al Museo Municipale della città di Milano.

Scorgendo il nesso che corre fra il dipinto e il disegno egli, non senza buone ragioni aveva attribuito quest'ultimo allo scolare di Guido, Simone Cantarini da Pesaro, pittore nato nel 1611 e morto nel 1648. Leggendone la vita nella *Felsina pittrice* del Malvasia (t. II, p. 373) si vede come egli vada noverato fra i più entusiastici seguaci del valente caposcuola e quanto desse opera allo studio del disegno, ch'egli riescì poi a trattare con una scioltezza e con una eleganza tutta sua, quale viene attestata tuttodì dal gran numero di fogli suoi conservati nelle raccolte. A confronto dei medesimi apparisce assolutamente timido quello della raccolta Morelli, sì che conviene ammettere che se è realmente suo deve appartenere al novero dei suoi più precoci saggi e alla tendenza ad attenersi strettamente ai modelli di Guido Reni. Esso corrisponde esattamente al quadretto del maestro, salvo che la composizione vi è disposta nel senso contrario, di modo che il Bambino quivi pure è posto a benedire colla mano sinistra. Non è da escludere in fine il dubbio che sia stato in origine lucidato da un disegno di Guido stesso e leggermente accentuato poi in alcune parti secondo il concetto di un'arte già un po' più inoltrata, come si potrebbe notare in ispecie nella linea fortemente serpeggiante delle palpebre della Madonna e nella squadratura del suo mento.

Fatto sta ch'è un prodotto squisito dell'arte bolognese e che torna a massimo onore principalmente dell'inventore di così aggraziato ed affettuoso gruppo di figure. Non è d'altronde che un piccolo saggio di quello che la raccolta Morelli offre in fatto di disegni degli antichi maestri, in ispecie di quelli di scuola bolognese, che potranno fornire soggetti ulteriori da illustrarsi in questo periodico, all'infuori di quelli vie più preziosi artisticamente, che diedero luogo alcuni anni or sono alla nostra pubblicazione fatta d'accordo col defunto senatore dall'editore Ulrico Hoepli di Milano, col titolo: *Quaranta disegni scelti della Raccolta Morelli,* riprodotti in eliotipia e accompagnati da breve testo esplicativo.

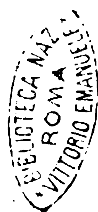
GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Vedi fig. 3ª.



FOTOT. A. DEMARCHI.

ALTRO DISEGNO ESISTENTE NELLA RACCOLTA MORELLI IN MILANO.


BIBLIOTECA NAZ.
ROMA
VITTORIO EMANUELE

NUOVI DOCUMENTI

Sull'opera di Antonio Canova

pel ricupero dei monumenti d'arte italiani a Parigi.

(*Corrispondenza Canova-Angeloni*).

La lode più vera e più bella che di Antonio Canova si sia mai detta parmi questa: essere la grandezza di lui come artista solamente uguagliata dalla singolare generosità del suo animo. Questo bel titolo di gloria confermano le lettere seguenti: parte delle quali (nove) scritte dal Canova stesso, parte (tre) dal fratello uterino di lui, abate Giambattista Sartori, parte (due) da Luigi Angeloni, emigrato politico, letterato non volgare, che dimorava a Parigi proprio nel tempo in cui il celebre scultore, quale inviato pontificio, vi si trattenne pel famoso e fortunato ricupero degli oggetti d'arte estorti già all'Italia dal primo Napoleone. Ed appunto alle brighe incontrate dal Canova durante e dopo quel difficile incarico, ed a conseguenti imbarazzi per l'invio di quadri e per ricompensare altresì chi gli avea pôrto mano, un po' più degnamente di quel che non sapesse il Governo di Roma, oltre che ad altri minori negozî e quistioni artistiche, si riferiscono i documenti che esibisco.

I quali, quattordici di numero, di privata proprietà, si conservano presso il civico museo di Varallo-Sesia, affidati alla custodia di quel chiarissimo e cortese direttore, il cav. prof. D. Pietro Calderini; le lettere del Canova e del fratello di lui sono timbrate a tergo dai bolli postali, tutte dirette a *monsieur Louis Angeloni, Rue du rempart St-Honoré, 4, Paris;* anzi, sulla soprascritta vi sta sempre un'annotazione di mano dell'Angeloni, confermante la data della lettera od il giorno dell'arrivo; le due lettere poi di quest'ultimo si trovano fra le minute di lui a varî personaggi.

Circa all'abilità dimostrata in quella solenne occasione dall'esimio artista ed improvvisato negoziatore, e circa al concorso dei ministri che lo favorirono, rimando i lettori ad una interessante monografia, di recente uscita alla luce, del signor Giovanni Contarini: *Canova a Parigi nel 1815,* Feltre, P. Castaldi, 1891.

In un tempo in cui si è ben a ragione impensieriti dell'esodo doloroso (e testè *doloso!*) di tante nostre glorie artistiche, non riuscirà inopportuno nè discaro il vedere, per qualche nuova prova, con quale amorosa sollecitudine que' nostri buoni vecchi italiani, gente di senno e di cuore, da papa Pio VII al tribuno Angeloni, curassero di salvaguardare dalla prepotente avidità straniera il tesoro artistico nazionale.

Annibale Campani.

I.

Stimatissimo Signore, [1]

Parigi, 11 settembre 1815.

È necessario che mio fratello firmi la nota memoria, da presentarsi a lord Castlereagh [2] nelle forme: poichè non v'è tempo da perdere. Ella

[1] Luigi Angeloni; di cui vedi la biografia nella VII edizione illustrata dei *Martiri* d'Atto Vannucci. Nato a Frosinone nel 1759, repubblicano d'animo, fu tribuno a Roma allorchè vi veniva trucidato il generale Duphot. Viveva nel 1815 a Parigi, dove soffrì anche prigionia, e donde pe' suoi principî politici cacciato nel 1823, si rifugiò poi a Londra, e quivi morì nel 1843. Molto scrisse per la patria; libri non facili a trovarsi e meno a leggersi per lo stile contorto e pedantesco. Appare da queste lettere che egli, come interprete o segretario, aiutasse i fratelli Canova nella loro difficile impresa.

[2] Il visconte di Castlereagh era allora ministro inglese al Congresso delle potenze a Parigi.

dunque saria molto compiacente a favorirmi qui prima che vegga il sig.r Hamilton, [1] al quale poi subito, se vuole, ella potrà rimetterla, come siamo restati d'accordo.

Scusi l'importunità mia, ma l'amore di patria, tanto possente in lei, mi discolpa abbastanza; e credami con tutta la più verace stima e considerazione

Di Lei

Obbl.mo ser.e ed amico
Canova. [2]

II.

Signore, [*Luigi Angeloni*]

1° ottobre 1815.

Domani mattina alle sette noi andiamo al Museo coll'aiutante del governatore. [3] Mio fratello mette un grande interesse, ch'ella fosse [*sic*] compiacente di trovarvisi per farci compagnia; perchè la sua persona in questo caso specialmente può esserci di qualche somma utilità e conforto. Mi confido sulla sua insigne benevolenza e senza punto chiederle scusa della libertà che mi prendo, cagionata dalle prove dateci di amicizia, ho il vantaggio e l'onore di essere,

Domenica

Suo obbl.mo
Ab. G. B. Canova.

III.

Roma, 13 Gen. 1816.

Stimatissimo Signore, [*Luigi Angeloni*]

Credo mio debito farle noto il nostro felice arrivo in Roma [4] e quello dei monumenti spediti per terra, i quali si vanno già collocando al loro antico sito. Io non mancai di scriverle anche da Londra [1] e per raccomandarmi alla di lei rimembranza e per ripeterle i sensi della nostra gratitudine per le molte cure e attenzioni a noi donate, durante il nostro soggiorno a Parigi, e nella circostanza che si sono ricuperati quegli oggetti d'arte che ora stan qui in parte e in parte verranno nella prossima Primavera. Il Segretario di Stato e Sua Santità hanno conosciuto i meriti di Lei in tale occasione, ed io credo che siasi già scritto, o che si scriva a Lei per testificarle la sovrana soddisfazione. Desidero che Ella mi tenga presente alla Sua benevolenza, assicurandole che io terrò sempre memoria gradita della cortese accoglienza e affezione per cui le piacque di onorar me, e il Fratello mio, che distintamente la riverisce ed abbraccia.

Mi ami e mi creda col più verace attaccamento,

Ab. G. Batt.a Canova.

IV.

Signore, [*Luigi Angeloni*]

Ho consegnato al sig.r Lavaggi Banchiere, e in nome dell'Em.mo Segretario di Stato, [2] una scatola d'oro, con sopra un grande Cameo rappresentante Alessandro dinanzi a Diogene, ed una catena d'orologio con onici orientali antiche, per essere l'una e l'altra spedite alli Sig. Caccia e Blommaert che avranno cura di farle recapitare in mano di Lei, a cui il Card. Consalvi attesterà con propria lettera i suoi particolari sentimenti di stima e gradimento per tutto ciò ch'Ella operò in favore della ricupera de' nostri monumenti. Io son molto lieto di questa ben meritata prova di onore e di riconoscenza che le viene dimostrata dalla Corte Romana, sensibile e grata a' suoi talenti, e alle di Lei cure amorevoli prestate in tal circostanza. Ma una cosa che mi reca maggior piacere si è il desiderio, e la volontà manifestatami di riaverla fra

[1] William Hamilton, segretario della legazione inglese, aveva preso a ben volere il Canova e a difendere pubblicamente la giustizia della sua missione.

[2] L'abate G. B. Sartori (che qui firma sempre *Canova*), fratello uterino di Antonio. Da questa lettera risulta che l'Angeloni dovette aver parte nel redigere o tradurre l'importante nota dell'11 settembre presentata dal Canova al Congresso (pubblicata da G. Contarini, *Canova a Parigi nel 1815*, pp. 30-32).

[3] Il generale prussiano Müffling, governatore di Parigi, aveva, per ricevuto ordine del principe di Metternich, assegnato al Canova un suo aiutante, che nel Museo facesse eseguire l'ordine di restituzione delle opere d'arte.

[4] Erano giunti il 3 gennaio 1816, accolti a gran festa. E subito al Canova furono decretate insigni onorificenze, e dalla S. Sede e dal Senato romano, fra cui il titolo di marchese d'Ischia.

[1] Il Canova, col fratello, si era recato a Londra per ottenervi una somma di contribuzione al trasporto degli oggetti da Parigi a Roma; la quale fu di 200 mila lire (V. lo studio di G. Contarini, *Canova a Parigi*, succitato, p. 61).

[2] Il cardinal Ercole Consalvi, segretario di Stato di S. S. papa Pio VII.

noi. Se questo può farle diletto, e soddisfazione, come io credo che sia, conviene che ella mi appalesi e distingua con qualche precisione il carattere dell'officio che le si affarebbe meglio a renderlo contento. Poichè si avrebbe qui giustamente il disegno di giovarsi de' suoi talenti e della sua penna. Quindi sarò in attenzione de' suoi riscontri, onde regolare i miei passi e determinare le ottime disposizioni che mi si fanno conoscere a di Lei vantaggio.

Spero che da ciò ch'io Le partecipo Ella rilevar possa l'impegno mio costante d'interpormi in cosa che le può essere d'utilità e di onore, e l'obbligo, al quale mi son legato, di testificarle in ogni occasione, la stima e la gratitudine che per mia parte ancora le professo.

Accolga i rispetti di mio fratello, e credami pieno di verace considerazione ed attaccamento

Di Lei

Roma 5 febbraio 1816

Obbl.mo ed aff.mo Ser. ed amico
Antonio Canova.

V.

Signore, [*Luigi Angeloni*]

Ella non mi deve alcun ringraziamento per li sentimenti di verace stima e di affezione, che io nutro per lei. Se nel render giustizia a' suoi veri meriti e talenti, io feci a lei cosa grata, ho adempiuto un mio dovere, e assecondato insieme il desiderio del mio cuore.

Spero che a quest'ora le sarà pervenuta la lettera del Card. e quindi la scatola ancora, la quale fu data a questo Banchiere Lavaggi perchè la rimettesse a Lei per occasione sicura, e col mezzo de' Sig. Caccia e Blommaert. Godo sommamente che gradisca questa onorevole dimostrazione della sovrana compiacenza e stima verso di Lei: e sarò sempre lieto qualunque volta in seguito Ella ne possa avere delle prove più generose ed evidenti. Prosiegua intanto liberamente l'incominciato lavoro, ed altri se n'ha. [1]

Mia intenzione speciale era di significarle quello ch'io avea detto di Lei al Card.; e le disposizioni vantaggiose che ho qui risvegliate in suo favore: e quindi dopo aver inteso dal sig. ab. Marini [1] la sua volontà e desiderio di ripatriarsi, mi piaceva di aggiungere, che il Governo l'avrebbe accolta con soddisfazione e contento. E in tal caso la invitava di precisarmi il carattere dell'impiego ch'Ella stimasse a Lei più convenevole, onde in appresso, a tempo e luogo, adoperar potesse in utilità dello Stato li suoi talenti e la dotta sua penna. Ma s'Ella non ha fretta e teme i due becchi, [2] ha ragione.

Parlerò a chi s'aspetta per l'altro che mi dice e Le ne darò ragguaglio opportuno.

Intanto mi è caro di ripeterle e assicurarle, che io non mancherò mai alla desiderata opportunità di mostrarle col fatto la mia benevolenza e gratitudine.

Mio fratello ha ricevuto la gentile Sua lettera e ne la ringrazia di cuore. Il sig.r Scipelli è venuto a trovarci, e abbiamo sempre parlato di Lei con esso, che l'ama tanto. Ella seguiti ad amare me, così come fa, ch'io mi pregiarò essere costantemente

Di lei

Roma 18 marzo 1816

Aff.mo obbl.mo ser. ed am.
Antonio Canova.

VI.

Stimatissimo signore, [*Luigi Angeloni*]

Il suo presentimento fu avverato. La politica di cotesto Governo, e la pusillanime trascuratezza

[1] Già nel 1814 l'Angeloni aveva stampato un libro sulle condizioni d'Italia, di cui si parlò a lungo; probabilmente ora meditava la nuova sua opera che pubblicò due anni appresso, l'*Italia uscente il settembre 1818*. Vedasi del resto la seguente nota (3) e la lettera XII.

[1] L'abate Marino Marini, delegato dalla S. Sede al ricupero di 500 manoscritti, *asportati* pure nel 1797 dalla biblioteca Vaticana a Parigi!

[2] Ecco un brano di lettera dell'Angeloni al Canova che chiarisce questo punto: «... Quello che tuttavia mi dà molta noia, è che per due ragioni ciò recare io non potrò ad effetto con quella speditezza ch'io avrei pur voluto. La prima è che sto scrivendo e voglio qui pubblicare (il che certo fare non potrei costì) un'altra mia operetta sopra *La nostra misera Italia*, nella quale io parlerò ancora de' vilipesi diritti della S. Sede e dello Stato Romano. Ed è l'altra cagione ch'io, per quello ch'io scrissi nell'altro mio libriccino, non credo che sarei del tutto sicuro in cotesti paesi fino a tanto che le benedette aquile andranno svolazzando pel regno di Napoli. Ella, che deve pur sapere come io fossi mal concio da quelle che avevano un sol becco, non si maraviglierà punto ch'io temer più debba ancora queste altre che ne hanno due ». (Lettera datata da Parigi 27 febbraio 1816. Vedi operetta citata di G. Contarini, *Canova a Parigi nel 1815*, pp. 71-72).

dell'architetto de Sanctis ci privò del quadro del Perugino, [1] che fu lasciato a Lione, dopo le replicate istanze fattene al papa dai Lionnesi. Ma il peggio si è che il Commissario Sig. Desanctis, a cui erane affidata la ricupera, ci vuole addebitare del conto e delle spese del viaggio, ritorno ed incasso del quadro. Veda stravaganza meravigliosa ch'è questa! Egli non si ricorda che Alessandro d' Este [2] lo incaricò di partire subito verso la metà di novembre al compimento della missione, ed invece prolungò la partenza al mese di marzo; ritardo che portò la rovina dell'operazione. S'era convenuto di rimborsarlo delle spese de' viaggi e incasso etc., e di una ricognizione di fr. 200, qualora avesse bene effettuato ii suo impegno. Ora pretende il rimborso di fr. 600, anzi se gli ha fatti pagare dal sig.r Larcher spedizioniere, al quale era dato l'ordine nei termini qui adesso [*ad retro?*] espressi. Pare quindi che la cosa meriti di essere governata in miglior modo; e di ciò mi raccomando alla di Lei benevolenza; giacchè per l'ultima sua Ella si asserisce pronto a favorirmi in qualunque occasione si abbisognasse della di Lei opera, e consiglio. E dappoichè i Lionnesi ritengono il quadro che s'era convenuto, per assenso ancora del Governo, di ricuperare, sembrerebbe ragionevole che essi dovessero rimborsarci le spese incontrate vanamente per tale spedizione. E il sig.r Desanctis, il quale non ha adempiuto agli obblighi del suo incarico, non può ripetere da noi altro compenso, che il rimborso delle spese di viaggio, qualora queste non gli vengano pagate dal governo Francese, ma oltre queste pure spese, non ha luogo la ricognizione delli fr. 200, e molto meno il rimborso di altri fr. 200 per la Cassa e imballaggio d'un Quadro, che non fu mosso dal posto suo. Anzi a buon diritto dovrebbe esso portar la pena della sua negligenza, perchè da essa appunto derivò la perdita del quadro. [3] Io non entrerò in ulteriori dettagli su tal articolo; mi basta d'avergi ieli toccati brevemente, per assicurarmi ch'Ella ne caverà materia chiara e sufficiente onde governare questa faccenda, e condurla al suo fine con quella discrezione e prudenza, e interesse, che suole esser proprio di Lei. Io non Le domando scusa della briga, che Le arreco, perchè conosco a prova il gentile animo Suo, e bramoso de' suoi riscontri e de' suoi comandi, unito al fratello me Le ripeto con tutta la stima e la più ben sentita gratitudine

Di Lei

Roma 9 Maggio 1816

Obbl.mo aff.mo ser. ed am.
Antonio Canova.

[1] Tavola raffigurante l'*Ascensione di Cristo*. Del resto rimasero pur troppo in Francia una cinquantina di quadri e più, fra i quali altri tredici dello stesso Perugino.

[2] Questi era segretario dell'accademia di S. Luca, incaricato dal Canova della seconda spedizione degli oggetti.

[3] Parrebbe dunque da queste parole e dal fatto sopra narrato che non fosse spontanea *generosità* di Pio VII, quella di lasciare ai Lionesi il quadro cedendo alle loro *preghiere*, come riferisce il sig. G. Contarini (opuscolo citato, p. 54, nota); bensì *forzata* condiscendenza.

VII.

Mio chiarissimo Signore, [*Luigi Angeloni*]

Rispondo alle due gentilissime Sue 29 Agosto, e 6 Settembre; per la prima delle quali Ella mi dà la consolante notizia di aver riavuta la libertà dopo due mesi di arresto. Cosa che mi afflisse moltissimo, e più ancora per le cagioni, [1] ch' Ella me ne accenna. Di tutto ciò che da Lei mi viene scritto sul proposito dell'operato del Santi, [2] le sono grato e mi persuado benissimo che quel galantuomo abbia giovato gl'interessi suoi splendidamente in quelle circostanze. Ma deggio farle mille atti di ringraziamento per ciò che col suo mezzo si è ottenuto dal Maire di Lione, secondo che suonano le lettere del medesimo, il quale non dubito abbia già dati gli ordini opportuni del rimborso delli franchi 600 a M.r Larcher. Vero è che si erano promessi al De Santi fr. 200 di retribuzione, ad opera fornita: ma il tempo impiegato nei viaggi e permanenza gli venne e resta precisamente retribuito e conteggiato nella enunciata somma di fr. 600. Sicchè mi parrebbe ora affare finito, senza più parole nè dall'una parte nè dall'altra.

Duolmi sommamente che il sig. Co: Ginnasi [?] abbia scritto a Roma in modo che a Lei non piaccia; e certamente dovea prima passar parola d'intelligenza con Lei, onde non arrischiare d'avere le sue disapprovazioni. Sono però certo ch'egli abbia ciò fatto per puro sentimento di affezione

[1] Cagioni politiche; chè il vecchio *tribuno* di Roma mal sapeva acconciarsi alle restaurazioni monarchiche.

[2] *Santi*, per *De Sanctis*, l'architetto menzionato nella precedente lettera; così scrive anche l'Angeloni.

al di Lei bene e su questo riflesso merita scusa e perdono.

Io La prego di favorirmi l'ulteriori notizie della sua persona e di ciò che la riguarda; perchè non posso mirare senza un vivo interesse la sua presente situazione. In tutto quello ch'io valgo mi adoperi liberamente, e si accerti che mi ritroverà costantemente pieno di attaccamento e di premura verso di Lei, che io stimo e venero oltremodo. Gradisca i saluti del fratello e credami col più sincero rispetto e considerazione

Di Lei

Roma, primo ottobre 1816

Obbl. ed Aff. Ser.e
Antonio Canova.

VIII.

Stimatissimo Signore, [*Luigi Angeloni*]

Rendo a Lei grazie de' felici presagi, ch' Ella per insigne benevolenza mi manda nella ricorrenza delle feste natalizie, e pel nuovo incominciato anno. Tal costumanza, osservata per lo più come un atto di semplice cerimonia, io la considero in Lei come un attestato vero e ingenuo di cordiale amicizia per mio fratello e per me, ambedue riconoscenti alla di Lei memoria.

Seppi già dal Sig. Hamilton che il Sig. D.r Granville erasi trasferito in Parigi, onde perfezionarsi nella ostetricia; e bramo sommamente che l'onesto intendimento, a cui dirige li nuovi suoi studî, abbia il desiderato effetto. Riguardo poi a ciò che Ella mi tocca sull'esser egli solo stato dimenticato nei regali che questo governo ha fatti a quello di Londra, piacemi essere invitato da Lei ad entrare in dettaglio su tale articolo.

Dev' Ella dunque sapere aver io, subito ritornato quà, parlato più volte al sig. Card. Consalvi per fargli addottare il progetto di deputare un agente di Roma a Londra nella persona del sig. D.r Granville, del quale non mancai rilevare i talenti e i meriti. Ma i miei buoni uffizî non sortirono felice successo; perchè erasi già in prevenzione incamminata fra il Cardinale e il S.r Visconte di Castlereagh l'intelligenza di mandarvi quando che fosse un Prelato.

Tutto questo ed altro io scrissi all'amico nostro, al quale, per non vederlo fraudato di un qualche segno di gradimento, mi son creduto dover supplire io stesso al debito altrui, mandandogli un ritratto dipinto da Tiziano, e che mi costò in Venezia più di cento zecchini; come pure di mia sola volontà manderò al duca di Wellington [1] a cui il Governo non ha pensato di mandar alcun regalo, un busto ideale marmoreo, un secondo al sig. Visconte di Castlereagh, e un terzo al sig. Hamilton, oltre ad un bello e conservatissimo quadro di Tiziano; regali che faccio io proprio e del mio peculio. [2] Ella potrà leggere ne' pubblici fogli l'uso da me fatto di quell'annua pensione accordatami dal S. Padre; [3] e voglio ch' Ella pur sappia, come a mio fratello non fu data una spilla, anzi nè una parola sola di ringraziamento, onde si conosca che non si vuole arricchire per questa via. — E ciò noto a Lei parzialmente affinchè sia bene informato della cosa, e della mia leale condotta verso del nostro comune Amico; troppo standomi a cuore di purgarmi dinanzi a lui, e a Lei, d'ogni ombra di poco affetto, e di colpevole negligenza: del che mi scusano abbastanza tutte le lettere scritte al medesimo su tal proposito. Ma di ciò non più oltre. — La prego di salutarlo a nome di entrambi; ed aggradisca i sensi della particolare mia stima e affezione, con cui sono

Roma 12, del 1817

Suo aff. amico
Antonio Canova.

IX.

Pregiatissimo Signor mio, [*Luigi Angeloni*] [4]

Le sue cortesi espressioni mi legano d'un obbligo assai grande alla sua particolare benevolenza. Come io le stimo figlie del gentile suo animo, così mi sono più care e maggior riconoscenza meritano dal mio cuore. La prego quindi a credere che non

[1] Il duca di Wellington aveva giovato indirettamente anche alla causa dei Romani, facendo valere i dritti dei Belgi. (V. la lettera sua al Castlereagh nel *Journal des Débats*, 18 oct. 1815, riprodotta in parte dal Contarini, op. cit., p. 36-39).

[2] Ammiriamo la squisita generosità del grande artista, che sopperiva egli all'incuria o gretteria della Corte Romana!

[3] Al titolo di march. d'Ischia era annesso l'annuo assegno di scudi 3000: ma il Canova li volle devoluti a favore dell'accad. di S. Luca di Roma e degli artisti bisognosi.

[4] Questa letterina di complimento inserisco pure fra le altre, perchè serve a mostrarci la continuazione della buona amicizia fra il Canova e l'Angeloni per ciò che segue.

dissimili da' suoi sono i miei voti per ogni suo bene; e a farsi certo che io desidero sempre provarle col fatto la stima, e l'attaccamento grato che ho verso di Lei. Questi sensi dureranno quanto la vita e quanto essa mi saranno carissimi.

Gradisca gli [*sic*] rispetti del fratello e credami con tutta la considerazione e l'amicizia

Roma 3 del 1818

Suo obbl. aff. Serv. ed Amico
Antonio Canova.

X.

Chiarissimo Sig. Marchese [*Antonio Canova*] [1]

Il sig. Carlo Kelsall, gentiluomo inglese, ed egregio e dotto uomo, che viaggiò per molte Europee contrade, e fece dimora in più splendide città per suo diletto ed ammaestramento, avviasi ora a cotesta volta per deliziar tra' le maravigliose ed innumerevoli cose onde abbonda la nostra bella Roma, alla quale, per tanti rispetti, non ha città nel mondo che si possa appareggiare. Ma chi è che or propongasi di venir costà, il quale non abbia ardentissimo desiderio di conoscer personalmente il primo tra gli artefici viventi, e veder quivi altresì alcuna delle pregiatissime sue opere? Per certo niuno. [2] Non maraviglio dunque che il sig. Kelsall abbia sollecitato me, il quale egli seppe esser molto a Lei divoto, che gli dessi questa lettera per potere avere agio presentandogliela, d'ammirare Lei dappresso, e riverirla, e farle plauso. E, perciocchè io non dubito punto ch' ella non sia per raccorre questo valoroso mio amico così di grado, e così gentilmente, come ella far sempre suole con chiunque a Lei si presenti, sì io non mi distenderò in dirle altro, se non che ella procacci di servarsi sempre sana e in pro dell' italica patria che tanto di Lei s' abbella, e degli amici che ne vivon consolati, e del mondo che grandemente e debitamente L' onora.

E qui mi taccio.

Di Parigi a' 6 di Luglio 1818.

Il Suo obbl.^mo^ Serv.^re^ ed A.^co^
L. Angeloni.

[1] Di questa lettera dell'Angeloni al Canova non esiste nella collezione che la minuta: la missiva fu naturalmente presentata come commendatizia.

[2] Anche allorchè il Canova fu a Londra, come abbiamo ricordato, nel 1815, venne fatto segno a grandi onori e richiamò, perfino da lontani paesi, ammiratori, come il marchese di Lansdown, che accorrevano per conoscerlo di persona. (V. G. Contarini, op. cit., p. 62).

XI.

Prestantissimo Signore, [*Luigi Angeloni*] [1]

Roma 22 Agosto 1818

Il Sig.^r^ Carlo Kelsall mi ha favorito la gentilissima e cara lettera, per la quale Ella si è compiaciuta dirigermi e raccomandarmi il detto Cavaliere ornato di sì belle e virtuose qualità, le quali naturalmente debbono interessare chiunque a di lui vantaggio. Onde io mi chiamerei ben fortunato di poter operare qualche cosa a di lui gradimento, affinchè potesse conoscere la stima che fo di Esso e delle raccomandazioni di Lei.

Molto grate al mio cuore furono le notizie per di lui mezzo avute della di Lei persona, e della nuova opera, a cui sta presentemente lavorando. Desidero di poter anch'io a suo tempo gustare questo altro monumento classico della eloquente e robusta sua penna, e dell'animo suo sempre caldo di amore patrio Italiano. [2]

Mi conservi la preziosa sua benevolenza e credami con tutto il rispetto e la considerazione

Il Suo aff. Canova.

XII.

Prestantissimo Signor mio, [*Luigi Angeloni*]

Non voglio lasciar correre alcun tempo in mezzo per non ritardarle il dovuto ragguaglio dell'aver ricevuto in questo momento le due Copie della Sua opera sopra l'Italia, delle quali per una singolar gentilezza e cortesia Ella si compiace farmi così amorevole dono. [3] Io le leggerò subito con somma impazienza unito al Fratello mio, che meco La ringrazia della cortese memoria, che conserva di Lei [*sic*]. Sono certo che l'opera debba rispondere al sommo valore del Suo autore; e che dimostrisi ancor per essa novellamente il di Lei fervidissimo amor patrio Italiano.

Ella si accerti di tutta la gratitudine mia per ciò ch'Ella si sarà compiaciuta di dire a mio ri-

[1] Questa lettera è la risposta alla precedente.

[2] Veramente di quest'opera non è cenno nella minuta (X), da noi riprodotta, ma forse vi fu un'aggiunta nella commendatizia stessa o il latore ne parlò a voce. Circa l'opera, vedi la lettera e la nota seguenti.

[3] È il libro, oggi piuttosto raro e ricercato, *Dell' Italia uscente il settembre 1818*, e che allora menò gran rumore. Quivi l'A. consiglia gl'Italiani a non isperare ormai più che in sè stessi e a darsi governo repubblicano.

guardo, e senza nemmeno leggere, anticipatamente mi fo sicuro di doverlene avere gratissima rimembranza e obbligazione cordiale.

Di più non mi estendo sul proposito, nella brama ardentissima in cui sono, di gustare la lettura della classica opera sua.

Frattanto Ella mi abbia sempre per il Suo più obbligato e osservantiss.

Roma 11 Xbre 1818.

Servitore ed Am.
Canova.

XIII.

Chiarissimo sig. Marchese, [*Antonio Canova*]

Questa mia lettera, [1] contati i giorni del viaggio di posta da Parigi a Roma, dovrà pervenirle costà in tempo ch'Ella avrà già potuto trascorrere i due volumi ch'io le mandai a' dì passati, e nei quali tra le altre tante cose spettanti alla nostra bella Roma, Ella dee forse aver letto la nota 57 del quarto mio Ragionamento, vol. 2, fasc. 286. Ciò che per modo suppositivo e quasi del tutto incredibile io quivi dico delle esplorazioni da farsi nel Tevere a profitto di persone private, io trovai essere affatto vero, in leggendo qui il foglio delle *Notizie del giorno,* de' 12 del preterito novembre. E ben la certifico che, quantunque tutto ciò sia in quel foglio per solenne concessione dimostrato, a me si convenne rilegger più volte lo scritto per potere a me stesso persuadere che quello ch'io leggeva fosse cosa reale e non suppositiva. E nel vero se nel 1773 (come in essa gazzetta si dice), benchè si fosser tentate sì fatte esplorazioni in modo affatto sconvenevole, pure se ne ritrasse tanto, quanto sopravanzò a compensare ogni spesa fatta per questo; certa cosa è che ora, ciò recando ad effetto con più ostinata industria, ed in luoghi dove con ragione si presuppone dover essere più grande copia di pregiate cose e di maggior *pregevolezza,* certa cosa è, io dico, che le spese dell'opera saranno con molta esuperanza compensate dal valore di ciò che si dovrà rinvenire.

Perchè dunque un'impresa nella quale non solamente non è quasi alcun rischio di perdita, anzi somma probabilità di sommo profitto, far deesi a spese di persone private? Dopo che tanta perdita ha già fatto Roma ne' capolavori ch'essa possedeva, non è forse cosa ontosa molto il non procacciar di riparare questo danno con lasciarle tutto ciò che nel suo territorio andrassi disotterrando nel tempo avvenire? E perchè, per altra parte, mettersi a repentaglio, se cose di sommo pregio fosser rinvenute, o di lasciarle trasportare altrove, o di doverle comperare alle spese de' cittadini dello Stato romano? E perchè, in ciò che è di pubblica proprietà, spontaneamente vuol se stessa vincolare la Corte pontificia a dover piatire con terze persone, o, per meglio dire, con genti avidissime di far larghi profitti a danno della comune nostra italica patria? E forsechè per uno Stato, così come è quello di Roma, dee reputarsi grandissima cosa la somma di trentaseimila scudi, e massime a questi tempi che in tutta Italia sono le gravezze dieci volte più onerose, che non erano altra volta? E crede Ella che i cittadini dello Stato romano non comporterebbono, con molto maggior piacere, così fatto peso per così fatta patria cosa, che non comportassero, o comporteranno, le spese delle liete accoglienze state fatte ultimamente al re di Napoli, e da farsi quando che sia ad altri stranieri dominatori d'Italia? E non si dirà anche in tutta Europa che, mentre con ispesa grandissima, si mandano a disotterrare le antichità egizie, Roma mette a mercato quelle che ha nelle stesse terre sue?

Ma io non dirò più innanzi, e anche più che, scrivendo io a persona nel cui petto arde così come nel mio avidissima la fiamma dell'amor patrio, a me non fa punto mestieri di distendermi in più lungo ragionamento. Anzi, perchè questo, ch'io dico, può essere grandemente avvalorato dall'autorità sua, la quale è somma in queste cose, io elessi di scriverne a lei, piuttosto che a Sua Em.za il sig. Cardinal Consalvi. E con ragione io perciò spero che, mediante Lei, il mercato fatto con cotesti avidi esploratori del Tevere sia renduto di niuno effetto; il che agevolissimamente potrassi asseguire, facendo loro rimborsare il prezzo delle Azioni che avessero essi già preso. E così l'opera sarà poi, come esser dee, recata ad effetto a sole spese ed a sola utilità pubblica: cosa ch'io avrò oltremodo cara, sì perchè sarà oltremodo vantaggiosa alla nostra bella Roma, sì ancora perchè negli altri scritti eh'io tesser dovrò per l'Italia, ed *anche a sollecitazione di molti de' principali italici*

[1] La riproduco dalla minuta, e la pongo qui, quantunque anteriore d'un giorno alla data della precedente (XII), perchè essa seguì, non accompagnò, il dono dei libri di cui il C. accusa ricevuta nella precedente, e perchè essa die' poi luogo alla risposta del C., che vien subito appresso (XIV).

cittadini, [1] io non sarò stretto a dir cose che per avventura esser potrebbon discare al governo romano; del quale Ella dee aver già veduto ch'io anzi parlai con molta lode, e molta reverenza, e molto suo pro nell'opera mia. Che alla fin fine io dovrei poi esser veritiere, e narrar le cose con aperta verità, siccome conviensi a libero uom d'Italia. [2]

Ella attenda a festeggiar lietamente il santo Natale, e a star sana col nostro gentilissimo signor Abate [3] nel prossimo novello anno, ed in moltissimi altri susseguenti.

Di Parigi, a' 10 di dicembre 1818.

Il suo Dm̃o ed Obblm̃o Ser.re ed Am.co
Luigi Angeloni.

XIV.

Roma, 31 Decembre 1818.

Pregiatissimo Signore, [*Luigi Angeloni*]

La sua gentilissima del 16 spirante mi giunse appunto allora ch'io avea finito di leggere gli interessanti e classici suoi ragionamenti sopra l'Italia. Non saprei ritrovare espressioni conforme al molteplice piacere da me provato in questa lettura; nè potrei encomiare abbastanza il generoso e liberissimo suo patrio zelo, con che tolse il magnanimo impegno di proteggere le nostre Italiche cose. Ancor io, come Italiano, Le rendo le grazie che so e posso maggiori. Solamente nel quarto ragionamento, ove trattando della ricupera de' nostri capolavori Ella si compiace parlare del sig. Hamilton e di me, avrei bramato di tenere un previo discorso con lei solo particolarmente; perciocchè sono certo che dalle mie parole e dai documenti ch'Ella non conosce ancor tutti, fatto consapevole di tutta la verità, e dell'ordine con cui fu iniziata e condotta a fine quella impresa, Ella ne avria potuto render ragione più esatta e più veritiera di quella che per lei potevasi dedurre o dal poco e dal breve discorso fra noi avuto in Parigi, o da ciò che ne dissero i pubblici fogli. [1]

Per quello che s'appartiene poi alla proclamata escavazione del Tevere, dopo il giusto encomio al singolare e costante suo amor nazionale, io debbo dirle che non posso entrar punto nel merito di un progetto, del quale generalmente non si presagisce [*sic*] grandi successi; e secondamente vengo assicurato che il nostro Governo siasi già colle opportune e provvide disposizioni guarentito da qualunque evento. E questo valga intanto a sua quiete.

La prego di aggradire i voti di mio fratello e di me per ogni suo bene nell'imminente nuovo anno; e di credermi con tutta la stima e la considerazione

Di Lei

Obbl.mo Aff. Servitore e A.
Ant. Canova.

[1] Queste parole in corsivo sono così sottolineate nella minuta.

[2] Cotali vanterie erano nell'indole bizzarra dell'Angeloni; il quale si reputava scrittore di assai maggior peso ed autorità di quel che i contemporanei non lo stimassero, e che, mentre si atteggiava a censore supremo ed indipendente, avrebbe pagato un occhio per essere nominato socio nelle cento Accademie d'allora, e specialmente in quella della Crusca (come mi risulta da altre lettere, della stessa collezione di Varallo-Sesia, che pubblicherò fra breve).

[3] S'intenda l'abate G. B. Sartori-Canova.

[1] Questo rimprovero del Canova ad uno scrittore troppo politico per essere storico imparziale, appare tanto più meritato per noi, quando appunto, circa al disbrigo di quella missione, possiamo ora conoscere i documenti accennati qui dal Canova, pubblicati in parte da G. Contarini nel più volte citato volumetto *Canova a Parigi nel 1815.*

Istrumenti

di allogazione e di quietanza della tavola di Luca Signorelli figurante il Battesimo, dichiarata d'importanza nazionale, che esiste nella chiesa di San Medardo di Arcevia.

I.

In Dei nomine amen. Die quinto mensis Iunii anni 1508. Indict. XI. tempore Sanctissimi Dñi nostri Dñi Iulii pape II. Actum in terra roche contrate in platea magna communis juxta portam palatii residentie potestatis dicte terre roche in palatio undique sunt vie publice presentibus Francisco Iacobi diane, Francisco Sanctis martirum, Catarino Sanctis Catalani et Federico baptiste Constantii testibus etc.

Bartolomeus Petri Taxti et Angelus magistri Gabrielis de dicta terra roche ut scindici et procuratores universitatis et Fraternaliun Fraternite Crucifixi Ecclesie S.i Ioannis de dicta terra asserentes habere validum mandatum ad infrascripta manu Ser Ioannis baptiste Ser Bernardini de dicta terra notarii publici inde rogati omni meliori modo quo potuerunt de Jure conduxerunt ad complendam

picturam et ad pingendam conam sive tabulam altaris magni supra dicte Ecelesia S.[1] Ioannis; Expertum virum *Magistrum Lucam de signorellis de Cortona* pictorem presentem et acceptantem: Cum infrascriptis pactis conditionibus conventionibus et obligationibus, videlicet:

Quia prefatus Magister Lucas pictor promisit et convenit supra dictis scindicis et procuratoribus ibidem presentibus stipulantibus et recipientibus pro dicta Fraternita pingere conam et tabulam predictam usque ad totam perfectionem secundum designum factum et ostensum prefatis Fraternalibus et scindicis videlicet cum Figura Cristi, cum Figura S.[1] Ioannis Baptiste baptizantis et cum Figura Dei Patris de supra, et cum aliis presentibus ornamentis et circumstantiis *descriptis* [1] in dicto designo. Et dictas tres Figuras dictus Magister Lucas promisit ex pacto pingere et facere *suis propriis manibus.* [2] Residuum vero picture dicte tabule voluit et convenit posse facere depingere *ab aliis suis discipulis melioribus* et demum reddere dictam tabulam pictam perfectam et ornatam de optimis et bonis coloribus et de auro in locis et partibus convenientibus, *ei addere et reactare in locis jam depictis,* [3] prout erit expediens, et facere talem picturam que reputabitur. Quid nobile et spetiosum. Et prenominati scindici et procuratores promiserunt dare et solvere eidem Magistro Luce presenti etc. pro pictura dicte tabule ducatos viginti septem auri ad rationem XX.[ti] grossorum pro quolibet ducato, videlicet ducatos duodecim imprincipio dicte picture pro emendis coloribus et auro et item pro expensis suis, residuum vero dicti pretii promisserunt et convenerunt dare et solvere dicto Magistro Luce, cum fuerit finita dicta pictura et restituta fuerit dicta tabula finita et completa cum tota ejus perfectione juxta designum predictum, hoc tamen pacto et conventione inter dictas partes exprexis et stipulatis, quod si et quatenus videretur dictis scindicis tabulam predictam non esse taliter depictam quod mereatur dictum protium, tunc dictus Magister Lucas voluit et convenit quod dicti scindici possint et valeant eligere unum pictorem expertum et facere iudicare dictam picturam, et si fuerit iudicata minus dicto pretio tunc dicti scindici teneantur et debeant solvere illud residuum excepto et deffalcato toto illo quod fuerit indicatum minus valere. [1]

Que omnia et singula predicte partes promiserunt adinvicem una altere et altera altere attendere osservare et adimplere et contra non facere dicere vel venire in iuditio nec extra obligantes, etc. Renuntiantes etc. Jurantes etc. (*Segue subito quest'altro documento*).

II.

Die XXIIII Junii 1508 indict. XI. Actum in terra roche in quadam Camera domorum Ecclesie S.[t] Francisci juxta cemeterium dicte Ecclesie, ortum heredum Alexandri Dñi pieri, coquina (conventus) dicte Ecclesie et alia latera presentibus Dño Cicho Mariani bellini et Magistro Petro magistri rafaelis testibus. Supra dictus Magister Lucas pictor habuit in contanti a supra dictis scindicis ducatos sexdecim pro ultimo pagamento et satisfactione picture dicte tabule et sic de toto pretio ut supra convento eisdem scindicis plenam quietationem fecit cum pacto de ulterius aliquid aliud non petendo promisit etc. Renuntiavit et obligavit etc. juravit etc. etc.

(Archivio notarile di Arcevia. Rogiti di *Alfonso Veneri.* Ad annum).

ANSELMO ANSELMI.

[1] Sopra a questa parola è stato poi scritto *contenptis*, in modo però che ambedue le parole si leggono.

[2] Anche nell'istrumento di allogazione della tavola col *Deposto di Croce* per la Fraternita del Buon Gesù di Jesi, da me pubblicato in questo *Archivio* (III, 207), si trova espressa questa stessa condizione che avesse dipinto *con le sue proprie mani,* ciò che dimostra che il Signorelli spesso si servisse di altri pittori suoi discepoli; e questa circostanza ci viene confermata dalla frase che poco dopo si legge in questo istrumento, dove dicesi che *il residuo poi della pittura di detta tavola volle e convenne di poterlo far dipingere dagli altri suoi migliori discepoli.* Dunque è evidente che Luca aveva con sè altri che lo aiutavano nei suoi lavori, e fra questi sono noti in modo certo Girolamo Genga da Urbino e Pietro Paolo Agabiti da Sassoferrato, importantissimo pittore che merita di essere meglio conosciuto, e di cui pubblicheremo una estesa memoria. Vedasi in proposito la nostra lettera diretta al conte Sacconi a proposito dei monumenti nazionali nella provincia di Ancona, alla p. 55 e segg.

[3] Da questa frase si prova che questa tavola era stata prima dipinta da altro pittore, forse uno dei due ben differenti artisti che colorirono gli otto quadretti su fondo d'oro dei pilastrini laterali, anche oggi rimasti intatti: il primo dei quali ricorda la maniera secca ed angolosa dell'Alunno da Foligno, e l'altro lo stile gaio e gentile della scuola toscana del Ghirlandaio e del Botticelli.

[1] In questo punto l'istrumento seguita con queste parole, sopra le quali però è stata tirata una linea di cancellatura, che fa conoscere questa ultima condizione non essere stata ammessa: *Et si fuerit judicatum plus, tunc dictus Magister Lucas voluit quod dicti scindici non teneantur solvere ultra dictos XXVIJ* (*vigentiseptem*) *ducatos.*

RECENSIONI

I dipinti di Lorenzo Lotto nell'Oratorio Suardi in Trescorre Balneario. — Bergamo, stab. tipo-litografico Fratelli Bolis, 1891.

Un'accurata m nografia del valente scrittore di arte signor Pasino Locatelli, edita con ricchezza di tipi ed illustrazioni nel numero limitato di 300 esemplari a cura dell'onorevole signor conte Gianforte Suardi, ha offerto il modo di far conoscere anche agli artisti lontani questi preziosi dipinti ad affresco di Lorenzo Lotto nella chiesuola di Santa Barbara in Trescorre, di cui già correva viva la fama fra gli intelligenti di cose pittoriche.

E poichè, per imprescindibili ragioni di spazio, non può il nostro periodico dare una lunga ed accurata recensione quale si meriterebbe lo studio vigorosamente dettato dal chiarissimo Locatelli, siamo lieti di poter offrire ai nostri lettori una riproduzione di uno fra gli affreschi dell'oratorio Suardi di Trescorre, che più rifulge pei pregi di composizione e di grazia, nei quali il Lotto si mostrò veramente maestro fra gli artisti suoi contemporanei.

Nella larga zona sopra il dipinto, in cui ravvisiamo in tre tondi le immagini del re Davide, della Sibilla Eritrea e di Isaia, non è da vedersi che la continuazione della fascia che gira d'ogni intorno alla cappella, colle figure a mezzo busto di Santi, Profeti e Sibille, tolte per lo più dall'Antico Testamento.

Il soggetto trattato nel sottostante dipinto è quello della vestizione, avvenuta il 18 marzo 1212, dell'abito francescano da parte della figlia di Favorino Sciffo, Chiara d'Assisi, che tanto fu esaltata dalla Chiesa pel suo fervore religioso e per la sua pietà.

La scena è complessa e maestosamente svolta non meno di quello che avrebbe fatto l'insigne artista ove l'avesse riprodotta in una pala chiesiastica.

Un vescovo in pomposi abiti sacerdotali, ritto in piedi presso l'altare e seguìto da numeroso corteo di assistenti, sta leggendo le sacre preci su un messale che un chierico, divotamente inginocchiato, tiene aperto sopra il suo capo.

Le persone che compiono il rito e quelle che assistono sono diciotto, e la Santa, spogliata degli abiti profani ed a braccia aperte, ascolta le formole rituali lette dal vescovo, e attende che questi, ultimate le preci, le imponga lo scapolare che tiene fra le mani.

Come era d'uso fra i pittori del tempo, il gruppo femminile è distinto dal maschile; nel primo di essi, a destra del dipinto, va specialmente notata, per l'espressione del viso, la fanciulletta inginocchiata colla corona fra le mani giunte. Si tratta evidentemente di ritratti di persone della famiglia dei Suardi, gli ordinatori del dipinto nel 1524, e non vi manca perfino la nutrice con un fantolino fra le braccia.

Gli uomini che assistono alla scena nel lato sinistro guardano serii e silenziosi, e si vede espressa una singolare commozione nell'accolito che tiene il pastorale, reclinando il capo sulla destra spalla. Ai suoi piedi un fanciulletto, che pare additi la Santa ai circostanti, viene tirato a sè per un braccio da altro degli assistenti, perchè forse non disturbi la sacra funzione, e vi fu posto evidentemente per dare maggior parvenza di vita alla scena rappresentata.

Nell'altare di sfondo, su cui notansi riprodotti i candelabri medesimi tuttora conservati nell'oratorio Suardi, dipinse il Lotto il Cristo crocifisso fra la Madre e San Giovanni, e badisi all'accorgimento dell'artista nel fingere rotta la parete a destra dell'altare, per dare al quadro maggior estensione



LA VESTIZIONE DI SANTA CHIARA, DI LORENZO LOTTO, NELL'ORATORIO SUARDI A TRESCORRE.

e mettere in mostra altra scena della vita della santa.

In un grazioso sfondo a paesaggio Santa Chiara scorgesi infatti ritta in piedi in atto di dispensare le elemosine ai poveri che stendono le mani per meglio riceverne i doni.

Come si vede, puossi da questo solo dipinto arguire di quanta importanza sia in linea artistica lo studio dell'opera pittorica del Lotto nell'oratorio Suardi di Trescorre. Egli vi si addimostra fresco di colorito, castigato di disegno e ricco nel tempo stesso di quelle doti di fantasia e di composizione che lo resero sì celebre, e famoso anzi, come cantò di lui il Boschini in un sonetto, laddove, ricordando la di lui discendenza artistica da Palma il Vecchio, dice:

Di Palma il Vecchio el raro imitador
Quel bergamasco Lotto sì famoso.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

MARCEL REYMOND. — **La Sainte Cécile de Stéphane Maderno.** — Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier, 1892.

Noi d'Italia dobbiamo essere grati a questo scrittore francese, a cui lo studio passionato delle arti del nostro Rinascimento non toglie che osservi qualche artista tardivo, che per coraggio o per inconsapevole felicità di natura potè contraddire al suo tempo e spandere ancora qualche raggio di quella luce onde il buon secolo avea mirabilmente sfolgorato.

Il giovane scultore lombardo che Roma non perverte, che non s'innamora delle ridondanze di forma, delle torsioni flessuose, delle smorfie e delle leziosaggini applaudite allora da tutti; che alimenta entro l'anima la vampa dagli altri artisti spostata alla superficie; che, provata una grande emozione dinanzi al discoprimento del cadavere di S. Cecilia, modella una statua di significativa semplicità, meritava davvero che a lui fosse richiamata l'attenzione già da lungo tempo sviata e da lui e dai suoi contemporanei migliori.

Il sig. Reymond non si è fermato a considerare soltanto la *S. Cecilia* di Stefano Maderno, come il titolo del suo scritto potrebbe far credere: egli ha passato in rivista tutte le altre opere di lui sparse a S. Maria Maggiore, a S. Giovanni in Laterano, alla Madonna di Loreto, a S. Lorenzo in Damaso, al Quirinale, alla Minerva, a S. Maria della Pace; e giustamente nota come egli, pur perfezionando lo stile, specialmente nel molle girar dei panni, serbò una relativa purità d'inspirazione, e quell'amore del semplice che forse era frutto dell'educazione lombarda, come scrive l'autore, e delle massime tuttora fiorenti di Leonardo da Vinci. A questo grande nome il sig. Reymond aggiunge veramente anche quella del Correggio. A noi sia lecito dichiarare che non vediamo nesso fra il Correggio e il Maderno, e scorgiamo invece degenerare nell'arte berninesca il principio onde attinse grandezza il pittore delle Grazie. Concordi col signor Reymond nell'ammirare le due statue collocate sul timpano dell'altare maggiore in S. Maria della Pace, e nel riconoscere un riflesso della sincerità dei quattrocentisti nella testa del *S. Carlo* in S. Lorenzo in Damaso, avremmo voluto che, per ossequio alla verità, egli avesse aggiunto che troppi sono i difetti d'insieme di quella figura, tanto che la sola testa sembra lodevole. Non possiamo poi fare a meno d'opporci all'autore dov'egli crede di avere ritrovata la statua di *S. Efrem* scolpita dal Maderno per la basilica di S. Maria Maggiore. Ch'ei la facesse per l'ingresso della cappella Paolina è cosa asserita dal Baglione, contemporaneo dello scultore; ora in quell'ingresso non ci sono statue, e il sig. Reymond ha mal ricordato ponendo l'opera, da lui supposta del Maderno, ove il Baglione la indica. Ei crede che il *S. Efrem* non sia che la statua ora nominata *S. Bernardo,* la quale è in una nicchia nell'interno della cappella, e non è *sans nom d'auteur,* ma è attribuita al lorenese Cardieri detto il Franciosino, che scolpì le altre poste a destra e a sinistra del sepolcro di Clemente VIII. Del Cardieri le disse tutte e quattro il diligentissimo Nagler nel suo Dizionario stampato nel 1836; del Cardieri le dicono le *guide* di Roma e persino gli scaccini della chiesa. L'analogia dello stile tra queste diverse sculture a noi sembra della massima evidenza; nè si potrà ritenere il *S. Bernardo* opera del Maderno senz'ammettere ch'egli finalmente abbia fatto dedizione de' suoi principî all'arte ampollosa e farraginosa del suo tempo; la qual cosa il sig. Reymond non vorrà ammettere certamente, considerando che nell'ultima delle sue opere (le statue di S. Maria della Pace) il Maderno dimostra non aver deviato dai principî dond'avea preso le prime mosse.

Qualche osservazione ci resterebbe a fare sulle idee generali che l'autore premette alla sua mo-

nografia. Noi conveniamo che col Bandinelli, col Montorsoli, col Montelupo è affatto sfrondato il bel fiore dell'arte del Ghiberti, di Donatello, di Luca della Robbia, del Pollaiolo, di Desiderio, del Rossellino; ma è proprio vero che questi prevaricatori erano *fascinés par la vue de la statuaire antique?* No: essi non erano che spavaldi ripetitori di una cifra che le audacie di Michelangelo avevano creata, e che nei loro spiriti freddi e rattrappiti si andò, a grado a grado, corrompendo, fino ad alterare ogni forma, fino a perdere la conoscenza delle proporzioni del corpo, fino a creare una natura fuori della natura, fino a far sembrare a noi posteri una vera benedizione il sorgere dell'arte barocca, alla cui determinazione la statuaria antica cooperò assai più ch'ella non avesse informato i michelangiolisti; non tutta la statuaria certamente, nè di essa la parte più eletta per sobrietà sapiente e per dignità; ma il *Laocoonte* e l'*Ercole Farnese* divennero modelli ammirati e imitati innegabilmente, laddove sarebbe difficile ritrovare indizi della loro influenza nel periodo precedente. Potea pure il Bandinelli, per ordine del duca Cosimo, copiare il primo di quegli esemplari; ma quel suo millantarsi di potere far opera migliore dell'originale rivela come egli si stimasse possessore di un'arte più alta di quella, e non credesse aver bisogno di trarne consigli.

Nè taceremo che c'è un punto dello scritto in cui non riusciamo ad afferrare il pensiero dell'autore: « La *Sainte Cécile* est à Rome une œuvre anormale; créée à Rome, elle n'appartient pas à l'art romain (è giusto); elle est la négation même de l'art de la Renaissance (perchè?). C'est une fleur tardive de l'école lombarde; c'est comme le dernier écho de la grâce du Corrège et de Léonard de Vinci ». Cosicchè questi due maestri sarebbero fuori del Rinascimento? Anzi ne sarebbero l'antitesi?...

G. Cantalamessa.

MISCELLANEA

Il ritrovamento della tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli. — I gentili lettori dell'*Archivio storico dell'Arte* ricorderanno che nella Miscellanea del fasc. III-IV, anno III, 1890, pubblicammo un apposito studio diretto a facilitare la ricerca di una tavola dipinta in Arcevia dal celebre pittore Luca Signorelli, della quale, dopo che fu portata via nel 1811 sotto il Regno Italico, non si era avuta più notizia alcuna. Ora siamo lieti di annunziare che questa tavola è stata fortunatamente ritrovata nella chiesa parocchiale di Figino presso Milano, e di questo felice rinvenimento vari scrittori (fra cui primo l'architetto Beltrami) hanno dato annunzio nei giornali milanesi; [1] ma come avemmo a sospettare fino d'allora, essa aveva ricevuto un nuovo battesimo ed era attribuita niente di meno alla scuola bolognese!... Questa falsa attribuzione artistica aveva reso vane fino ad ora tutte le ricerche fatte all'uopo da vari eruditi; e fu solo nell'ottobre dello scorso anno che a Roma, scorrendo coll'amico prof. Adolfo Venturi presso il Ministero della P. I. l'elenco dei quadri provenienti dalle corporazioni soppresse assegnati al principio di questo secolo alla R. Accademia di Milano, e che tuttora sono depositati presso alcune chiese della campagna lombarda, fu solo allora, che potei con certezza ritrovare la tanto ricercata tavola di Signorelli, depositata nella chiesa di Figino in comune di Trenno. Le indicazioni generali del dipinto, e più di tutto la sua provenienza ce ne davano la più ampia assicurazione non ostante il falso battesimo ch'esso aveva ricevuto; il quale non ci fece punto meraviglia, avendo già veduto al primo colpo d'occhio che a molti e a molti quadri provenienti dalle Marche erano state date le più inesatte e le più sbagliate attribuzioni. Ed al nostro quadro non si sa davvero capire come siasene potuta dare una simile, giacchè i grandiosi caratteri della maniera signorellesca vi dominano spiccatamente, e meno male sarebbesi potuto attribuire alla scuola umbra. Infatti alla scuola del Perugino l'aveva ascritta il segretario comunale di Arcevia rispondendo alla circolare a stampa 5 giugno 1810, diramata dal Governo provvisorio a tutti i comuni marchigiani — per sapere se nelle chiese dei soppressi ordini religiosi vi fossero stati quadri di pregio — e di scuola antica (*sic*) lo disse il commissario Antonio Boccolari dell'Accademia di belle arti di Modena nella ricevuta che di questo quadro rilasciò al Podestà di Arcevia il 20 giugno 1811. [2]

Ma ora che ho potuto studiare attentamente questa tavola col sussidio di una buona fotografia favoritami dalla cortesia dell'on. deputato architetto Luca Beltrami, che tanto interesse ha preso per questo dipinto, voglio darne una più esatta descri-

[1] Vedasi: *Perseveranza*, 9 dicembre 1891 e 27 febbraio 1892; *Cronaca d'Arte*, 22 novembre, 5 dicembre 1891 e 17 gennaio 1892; *Corriere della Sera*, 13-14 febbraio e 21 febbraio 1892. Veggasi pure il n. 1 e 5 del periodico fiorentino *Arte e Storia*, e l'ultimo fascicolo del periodico d'arte di Germania il *Repertorium für Kunstwissenchaft* di Stuttgart, dove il prof. C. de Fabriczy ci comunicò che si affrettava di dare l'importante notizia.

[2] Nell'Archivio comunale di Arcevia, nel carteggio del 1811, abbiamo trovato la pratica di questo quadro, che si dice senz'altro « di scuola antica »! Antonio Boccolari venne in Arcevia con il delegato amministratore demaniale signor Carlo Rosei di Fabriano li 19 giugno 1811, ed oltre a questo quadro prese in nota anche quello tuttora esistente nella chiesa di Santa Lucia, che figura il Martirio di Sant'Andrea, buono — come dicesi nella nota stessa — per decorazione!... che si doveva spedire dietro ordine che più non venne. Dal carteggio rileviamo che la tavola di Signorelli, con lettera 20 giugno 1811, fu inviata a Matelica — e di là inoltrata a Macerata, capo del dipartimento — col mezzo del birocciaio Lorenzo Mancini; ed il Comune, per la cassa ed altro, dovette incontrare la spesa di ventisei lire!

zione, perchè nel cenno che ne detti l'altra volta sono corso involontariamente in varie inesattezze.

E la prima è quella della dimensione, perchè questa tavola, di forma quadrilatera, è alta m. 2.45 e larga m. 1.88. Essa è quasi del tutto occupata da cinque grandi figure, una posta nel mezzo e le altre due ai lati su due piani. Nel centro sta la Vergine maestosamente seduta in un trono di legno dalle forme massiccie, che stacca in un fondo di luce, nel mentre sorregge il Bambino, che è dolcemente adagiato sul ginocchio destro. Il volto della Vergine, leggermente inclinato da questa parte, è serio e devoto, e nell'acconciatura e nell'espressione arieggia a quella — assai più bella — che Luca dipinse nel grandioso polittico arceviese. Ha la medesima larghissima scollatura sul seno, benchè il manto soverchiamente la ricopra, lasciando così vedere pochissima parte della testa. Ciò naturalmente non le aggiunge leggiadria. Essa è vestita di un'ampia tunica scura che le scende sino ai gradini del trono, coprendola interamente e lasciando appena scorgere le estremità dei piedi, studiosamente — in questo punto — lasciati scoperti. Anzi, un lembo della veste, in mezzo a questi, scende ancora, leggermente coprendo le scorniciature del gradino del trono, dove, a grandi lettere dorate, leggesi la iscrizione relativa al committente Giacomo Simone Filippini. Credo utile riportarla, perchè l'altra volta non fu data esattamente, sciogliendo i nessi delle lettere che forse il tipografo non possiede:

JACOBI SIMONIS DE PHILIPPINIS AERE
DEO ET DIVAE MARIAE DICATVM
FRATRE BERNARDI^{NO} VIGNATO GVAR^{NO} PROCVRANTE
M^{O}D^{O}VIII

Questo gradino del trono posa sopra un basamento sporgente che arriva sino a terra, e che ricorre per tutta la larghezza del quadro, formando così ai lati due ripiani, sopra i quali stanno quattro santi seduti sul dinanzi e due indietro ritti in piedi, disposizione questa simmetrica e di frequente adoperata dai pittori per lavori di commissione. A destra vediamo seduto S. Simone con gli occhi volti verso la Vergine, occupato a sfogliare le pagine di un libro che tiene semiaperto sopra un ginocchio. Lì presso, dietro a lui, sorge in piedi S. Giacomo Maggiore, primo vescovo di Gerusalemme, che ha in mano un libro aperto e nell'altra un nodoso e grosso bastone, istrumento del suo martirio. Questo santo fu scambiato con S. Giuda, come l'altra volta fu asserito; ma è evidente che in questa parte più nobile del quadro, il già nominato committente, avesse voluto effigiati i santi del suo nome.

A sinistra sta pure seduto il serafico Bonaventura, la cui testa, volta verso la Vergine, è certo la più espressiva. Veste l'abito cardinalizio, ed il grande e rotondo cappello gli sta in terra, presso i piedi. Tiene esso pure un libro aperto sulle ginocchia, e colla destra sembra che ne sollevi le pagine. Dietro a questo santo vedesi ritto nella persona S. Francesco avente in mano il solito libro che tiene appena aperto con le dita, mentre con la sinistra scopre un lembo della sua tonaca per far vedere le stimate del costato. La figura del poverello d'Assisi con la testa leggermente inclinata e con lo sguardo sommesso a terra è d'una espressione assai mite, mentre vigorosa è quella del santo Bonaventura.

L'impressione d'insieme di quest'opera è potente e grandiosa; forse rendono un po' di monotonia tutti quei libri posti in mano ai santi, quantunque il pittore siasi studiato di disporli in vario modo, e le teste dei due apostoli Giacomo e Simone, con l'ampia tunica, con la lunga capigliatura, che inanellata, scende sin sopra gli omeri, e con la barba rotonda, somigliano un po' troppo fra loro. Forse quest'opera, che pure ha molti pregi, fu affrettata nei primi mesi del 1508, allorquando al Signorelli, per la splendida prova data l'anno innanzi nella dipintura del grandioso polittico per la chiesa principale di Arcevia, si affollarono commissioni di quadri da Arcevia e dai luoghi vicini, come da Fabriano e da Iesi, le quali tutte non potè disimpegnare stante il breve tempo che ancora tra noi si trattenne. Perchè è ormai provato con documenti che Luca si trattenne in Arcevia circa un anno, dalla metà cioè del 1507 alla metà del 1508; ed infatti da noi si partì sulla fine di giugno di quest'anno, dopo avere ricevuto il finale pagamento dell'altro quadro figurante il Battesimo di Cristo fatto per la fraternita di S. Giovanni anch'esso in brevissimo tempo. Durante questo periodo, per la sua grande operosità, trovò modo di lasciarci ben cinque importanti opere, due delle quali oggi sono andate miseramente perdute, e furono: una gran Croce dipinta ed un quadro col protettore di Arcevia, S. Medardo vescovo di Noyon, ambedue per la chiesa omonima. [1]

[1] Ecco sino ad oggi le notizie da noi rinvenute e le date certe, desunte da documenti archivistici, intorno al

Ritornando alla descrizione del dipinto oggi rinvenuto, non possiamo fare a meno di non ricordare un altro bellissimo quadro di Signorelli, non citato dal Vasari, ma sibbene dal Manni, [1] il quale,

Signorelli, dalla metà circa del 1507 alla metà del 1508, le quali servono a riempire una lacuna nel prospetto cronologico della sua vita pubblicato dal Vischer nel suo *Lucas Signorelli and Renaissanz* e nell'ultima edizione del Vasari, annotata dal comm. Milanesi.

1507 giugno. Durante questo mese, come si ha dal Mancini nel suo libro sugli uffici pubblici sostenuti da Luca Signorelli in Cortona (pei tipi Bimbi, 1867, p. 69) estratto dei Priori per i mesi di luglio e agosto, ESSENDO LONTANO DAL COMUNE, non risiedette.

In quest'epoca adunque, e non prima, dobbiamo fissare la sua venuta in Arcevia, chiamatovi dal Magistrato per dipingervi il polittico per la Chiesa principale, come lo attestava anche il documento esistente nell'Archivio comunale, che non ostante le più diligenti ricerche, non si è potuto rinvenire. I sei mesi restanti del 1507 si presumono ragionevolmente impiegati nella dipintura di questa grandiosa opera eseguita con uno studio ed una finitezza ammirabile, notandosi anch'oggi una differenza notevole fra questo dipinto e gli altri che fece dopo, nei quali pare siasi anche giovato di qualche suo migliore discepolo.

1508 gennaio. Dipinge per la Comunità una tavola col protettore San Medardo, per l'altare omonimo, di spettanza comunale, che esisteva pure nella vecchia chiesa. La notizia certa di questo quadro l'abbiamo desunta dai libri delle *Riformanze,* dove, ai 30 dicembre 1648, trattandosi di far compire da Carlo Maratta il nuovo quadro di San Medardo, lasciato imperfetto da Claudio Ridolfi da Verona, si soprassedette, perchè in luogo di questo voleva ricollocarsi « il quadro vecchio che è del quondam Luca Signorelli ». Ma la decisione non ebbe effetto, perchè anch'oggi nell'altare di San Medardo vedesi la tela *imperfetta* del soprannominato Ridolfi, e della tavola di Signorelli non si ha più notizia alcuna.

1508. Dipinge a spese di Giacomo Simone Filippini per la cappella gentilizia nella chiesa dei PP. Conventuali la tavola con la Vergine e Santi, oggi esistente nella Pinacoteca di Milano.

1508, 5 giugno. Si obbliga con istrumento di dipingere il quadro col Battesimo di Cristo, oggi in San Medardo. (Vedi in proposito l'istrumento pubblicato in questo fascicolo).

1508, 24 giugno. Fa la quietanza finale per il pagamento del quadro soprannominato. (Vedasi in proposito l'istrumento stampato in questo fascicolo).

1508, 24 giugno. Si obbliga di nuovo con i sindaci di San Medardo di dipingere gratis una Croce conforme all'impegno già preso nella dipintura del polittico per la chiesa medesima. (Vedasi in proposito l'istrumento già pubblicato in questo *Archivio,* anno III, p. 206).

1508, 26 giugno. Si obbliga di dipingere un quadro con la Deposizione, per la Fraternita del Buon Gesù di Jesi, da consegnarsi in ottobre. Avendo Luca mancato all'impegno, il noto quadro fu invece dipinto da Lorenzo Lotto, ed oggi ammirasi nella Pinacoteca di Jesi. (Vedasi in proposito l'istrumento già pubblicato in questo *Archivio,* anno III, p. 206).

1508, 5 luglio. Era nuovamente a Cortona e quantunque fosse dei Priori, fu mandato oratore a Firenze per trattare affari del Comune.

[1] MANNI DOMENICO MARIA, *Vita di Luca Signorelli;* Milano, Agnelli, 1756.

nello insieme e specialmente nella distribuzione delle figure, rassomiglia al nostro. È questa la tavola che si ammira a Firenze nella galleria dell'Accademia di belle arti, nella sala dei quadri grandi, figurante la Vergine col Bambino seduta in trono nel mezzo, ed ai lati seduti innanzi Sant'Atanasio e Sant'Agostino, e indietro, ritti in piedi sopra il basamento, gli arcangeli Michele e Gabriele. Il tipo devoto e umile della Vergine, ma in ispecie quello del Bambino, ricorda il nostro, ed il Sant'Atanasio ricorda il S. Simone, quantunque diversamente vestito. Essi però, ambedue, hanno lo stesso libro aperto con alcune pagine alzate, e sono intenti nello stesso identico modo a voltarne le pagine. Il raffronto stilistico di questa tavola proveniente dalla chiesa del monastero della Trinità di Cortona sarebbe bastato da solo — se non vi fossero stati altri documenti — per restituire a Luca Signorelli questa di Arcevia, oggi rinvenuta a Figino!... Ma come la nostra tavola era andata a terminare a Figino?... Ecco come accaddero le cose.

Allorquando nel 1811 fu fatta nelle Marche quella spietata spogliazione delle migliori pitture che si trovavano nelle chiese dei soppressi ordini religiosi, queste furono inviate a Milano perchè dovevano essere poste nella galleria imperiale che allora si andava formando per decreto dello stesso Napoleone, in data 5 febbraio 1808, col quale egli attribuì alla pinacoteca milanese tutte le opere di pittura provenienti dalle chiese e conventi non solo della Lombardia e del Veneto, ma ancora di molta parte dell'Italia centrale. In seguito a tale decreto, prima l'Appiani nel 1809, poi altri negli anni successivi, furono mandati nelle varie provincie per scegliere e spedire a Milano le opere di qualche valore. Come c'informa G. Beltrami, nel solo anno 1811 giunsero così a Milano più di 500 quadri, gran parte dei quali provenivano dall'Italia centrale, e specialmente dalle Marche. Noi infatti sappiamo che in questo anno i commissari Antonio Boccalari e Giuseppe Santi fecero il loro giro di requisizione nei tre dipartimenti del Metauro, del Musone e del Tronto, nei quali eran divise le Marche, rilasciando ricevuta dei quadri alle autorità dei singoli luoghi ove essi recavansi.

Ma i locali che si approntavano non erano sufficienti ad accogliere tanti quadri, per cui fu necessario fare una scelta, molto più che nella furia dello spedire, insieme a cose ottime ne furono mandate delle mediocri, anche a bella posta sostituite.

E peggio ancora accadde che molti buoni quadri, come trittici, polittici e pale di altare, perchè troppo grandiosi e di difficile trasporto, furono barbaramente mutilati togliendo loro i pezzi migliori come le tavole del centro e quelle specialmente della predella, dove per lo più sono figurate piccole ma graziosissime istorie allusive all'argomento principale del quadro, quasi sempre trattate da ogni pittore con più amore e con maggior diligenza, perchè quelle istorie eran più soggette allo sguardo dell'osservatore; ed anche oggi nella Pinacoteca di Milano fanno bella mostra di sè alcuni quadretti di predella o laterali o del centro che con opportuni studi e con pratiche all'uopo fatte, potrebbero completarsi, ricomponendo così un insigne opera d'arte. [1]

Furono fatte dunque quattro categorie. La prima delle opere più importanti, secondo il giudizio di allora, che vennero collocate nella Pinacoteca; la seconda di quelle destinate ad essere cambiate con autori stranieri dei quali si faceva difetto; la terza composta specialmente di quadri d'altare di grandi dimensioni, che essendo difficile collocare in Pinacoteca, si stabilì di porre in *deposito* in quelle chiese di Lombardia che ne facessero domanda; la quarta, infine, di tutto ciò che pareva inutile conservare, e che perciò fu distrutto.

La tavola del Signorelli, attribuita invece alla scuola bolognese, fu compresa nella terza categoria, e perciò depositata nella chiesa parrocchiale di Figino con verbale del 24 settembre 1811, e fu posta di fianco all'altar maggiore, dirimpetto ad un'altra bellissima tavola proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino di Fermo, figurante l'*Adorazione dei Magi con vari santi,* con un bellissimo sfondo di architettura, anch'essa depositata in questo tempo e falsamente attribuita alla scuola bolognese, mentre è lavoro di qualche pittore marchigiano del secolo XVI.

Ma di questa e di tutte le altre pitture tolte alle Marche in quell'epoca famosa riparleremo in un ampio apposito studio. [1] Quanto alla tavola di Signorelli, benchè nel 1843 abbia subìto un restauro, pure è gran bella cosa; ed Arcevia sarebbe stata felice di riaverne il possesso e di conservarla gelosamente insieme agli altri suoi tesori d'arte, e perciò ne fece subito domanda al Ministero della pubblica istruzione firmata dall'autorità municipale e da ogni ordine di cittadini. Il Ministero, con sua del 15 dicembre 1891, crede di non poter aderire alla fatta richiesta per *non creare precedenti pericolosi, e senza venir accusato di arbitrio* (appartenendo la tavola alla R. galleria di Brera) e quindi fece pratiche per farla ritirare dalla Pinacoteca

[1] Non possiamo fare a meno di non parlare qui di un completamento che potrebbe facilmente farsi. Nell'altar maggiore della Chiesa di San Giacomo di Pergola esiste ancora la cornice di un grande trittico mutilato nel 1811, dove sono state ridipinte in tela, da pittore mediocre, le cinque mancanti figure. Queste tavole, alte m. 1.44 e larghe cent. 41, all'infuori di quella centrale che era larga cent. 53, furono inviate a Milano da Sinigaglia, ove si fece un deposito di pitture raccolte nei luoghi vicini il 27 aprile 1811. Tutte figure intere e dipinte a tempera su fondo d'oro, rappresentavano la prima più grande, la *Madonna col Bambino,* la seconda *San Giacomo apostolo,* la terza *Santa Geltrude vestita da monaca,* la quarta *San Benedetto vestito da vescovo,* la quinta *San Tommaso apostolo.* Quest'ultima, fortunatamente, trovasi anch'oggi alla Pinacoteca di Milano nella sala I, numero 103, attribuita alla scuola lombarda, non so con quanto fondamento, e potrebbe servire di raffronto stilistico per ritrovare le altre quattro, se, come crediamo, esistono ancora; e così potrebbe ricompletarsi questo bel trittico, essendo disposta la Congregazione di carità di Pergola, cui appartiene, di cedere il restante conservato in San Giacomo. Nel catalogo della Pinacoteca sono citate due tavole figuranti la Madonna col Bambino provenienti da questa chiesa, ma non corrisponderebbero per la misura. Ambedue sono del secolo XV, e, raffrontandole colla tavola del San Tommaso, può vedersi se siano dello stesso pittore, come siamo inclinati a credere. Però una sola deve esser proveniente da Pergola, e questa può essere quella attribuita a Jacobello del Fiore. Infatti nella ricevuta del Santi e del Boccalari si fa menzione delle sole cinque tavole sopraricordate.

[1] Siamo lieti di annunziare che quanto prima pubblicheremo uno studio sopra tutti i quadri tolti alle Marche nel 1811 sotto il Regno Italico. Non vi è quasi città o paese che in quell'epoca funesta non vide sparire dalle chiese dei conventi soppressi i migliori quadri e non vi è quasi storico locale che non abbia ricordato questa luttuosa circostanza. Da qualche tempo, visitata la Pinacoteca di Milano, ci venne in animo di fare uno studio su questa colossale spogliazione artistica fatta alle nostre Marche, e cominciammo a raccogliere memorie e documenti all'uopo. Ora il lavoro è a buon punto e sarebbe così concepito: fatta breve istoria di questa spogliazione, noi daremo un elenco, esatto il più possibile, dei quadri tolti ad ogni luogo delle Marche, ricavato dalle ricevute dei commissari Boccolari e Santi, e dalle memorie e dagli scrittori locali. Le città ed i paesi delle Marche che avranno questo elenco saranno per ora: Amandola, Ancona, Arcevia, Ascoli, Cagli, Caldarola, Castelfidardo, Camerino, Cingoli, Civitanova, Corinaldo, Esanatoglia, Fabriano, Fano, Fossombrone, Fermo, Filottrano, Jesi, Loreto, Macerata, Matelica, Mondavio, Mondolfo, Montegranaro, Montecarotto, Montefiore, Monterubbiano, Osimo, Ostra, Ostravetere, Pollenza, Pergola, Pesaro, Recanati, Ripatransone, Sanginesio, Sangiusto, Santangelo in Vado, Santamarianova, Santavittoria, Sanseverino, Sarnano, Sassoferrato, Serradeconti, Serrasanquirico, Senigallia, Urbino e Urbania.

istessa, ove oggi si trova, non senza però avere incontrate delle opposizioni dalla popolazione di Figino, dolente di perdere un tesoro, che però non aveva fin qui giammai apprezzato.

Il Ministero, mentre curerà il ragionevole restauro di questo dipinto, ha accettato anche la nostra proposta di far pratiche per vedere di ricompletarlo con i pezzi venduti ad un antiquario dagli eredi Filippini; e così ce ne dava cortese avviso. Poichè è bene si sappia, che il quadro era completato superiormente da una lunetta rappresentante l'Eterno Padre, e sotto da uno zoccolo o predella, recante alcuni fatti della vita della Vergine; il tutto collegato da una cornice architettonica formante pala d'altare. Ed oggi, come rileviamo dai giornali milanesi, questo quadro sta esposto al pubblico provvisoriamente nella 3ª sala. Gustavo Frizzoni, il notissimo scrittore d'arte, dandone conto nella *Perseveranza,* così ne parla:

« È un'opera che in onta ai suoi difetti, che si possono riassumere in una certa rozzezza nella esecuzione, merita di stare nella nostra grande Pinacoteca come esempio spiccato della maniera robusta e grandiosa d'uno dei più noti precursori di Michelangelo.

« L'altro voto che rimane ad esaudire ora, è quello di poterla vedere, quando che sia, *prudentemente riparata,* reintegrata per quanto è possibile, al suo stato primitivo. Fortunatamente le quattro figure di santi, insieme a quelle della Vergine e del Bambino in trono, sono nel complesso bene conservate, quando si faccia eccezione del manto della Madonna tutto quanto ricoperto e deturpato probabilmente dal restauratore che ci operò nel 1843. Parimenti ricoperta nel modo più arbitrario si è tutta la parte alta del quadro, dove non altrimenti che lungo l'orlo del manto della Vergine si vedono tuttora trasparire dei motivi di ornato leggermente rilevati e che dovettero esser messi ad oro sotto uno strato di tinte opache sovrapposte. Questi ornati si stendono lungo due pareti, che dovevano formar spalliera dietro le figure dei santi, e sopra il trono a guisa di cimasa lasciando a scoperto quivi dietro il capo della Madonna soltanto un cartellino recante il nome di *Signorelli da Cortona.* [1] È da presumere infine che nella parte superiore del dipinto si presentasse in origine una bella tinta trasparente di cielo, ora offuscata e limitata da un'arcata a brutte sagome, superfetazioni tutte, che dovranno scomparire coll'opera del ripristino.

« Giova sperare dunque che anche questo voto si compia, come pure che in seguito altre opere interessanti con eguali pratiche vengano ad aggiungere nuovo lustro alla Pinacoteca, quando sarà provveduto allo spazio necessario per accoglierle ».

Ed è questo anche il nostro ardentissimo voto, che però non vorremmo subordinato a quest'ultima condizione, perchè quadri che hanno assolutamente un pregio — e provenienti dalle sole Marche ancor molti ve ne sono — non si deve permettere che stiano più a lungo presso persone che non ne curano in alcun modo la conservazione. [1]

[1] Il Signorelli avendo firmati anche gli altri quadri fatti in Arcevia, avrebbe così firmato anche questo. Però riteniamo che questo cartellino fosse stato poco visibile anche quando il quadro fu portato via da Arcevia, altrimenti se era facilmente visibile, vi avrebbero letto il nome dell'autore, che così sarebbe comparso nei registri, senza dar luogo a false attribuzioni.

Ma ciò provi anche una volta che i commissari inviati dal Governo poco o nulla si curarono di investigare e di conoscere gli autori dei quadri ch'essi prendevano in consegna, senza controllare affatto gli elenchi che i Municipi, rispondendo alla circolare 5 giugno 1810, avevano in proposito già inviato.

In questi giorni poi abbiamo ricevuto il nuovo Catalogo della Pinacoteca di Brera, compilato dall'egregio signor dott. Giulio Carotti, dove alla pag. 69 si nomina questa tavola, oggi definitivamente collocata nella II sala, portante il numero 197 *bis,* e si riporta la firma del Signorelli che leggesi nella cimasa del trono nel modo preciso come appresso:

LVCAS SIGNORE
LLI P. COTONA (*sic*)

e più sotto la già nota iscrizione.

Le altre due firme autentiche che Luca Signorelli lasciò nei quadri di Arcevia sono, nel grandioso polittico, nello spessore del gradino ove posa i piedi la Vergine:

LVCAS SIGNORELLVS PINGEBAT M̊·D·VII

e nell'altro quadro in un cartellino con piegature collocato sotto ai piedi del battezzante Giovanni Battista:

·LVCA·SIGNIORELLI·
DE·CORTONA·

Nella piccola tavola, poi, proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Fabriano, dipinta in questo periodo, rappresentante la flagellazione di Cristo, oggi nella Pinacoteca di Milano, Signorelli scrisse questa firma nel fregio di una decorazione architettonica:

OPVS LV- CE-CORTONENSIS

[1] Mi si perdoni se qui accenno solamente ad alcuni quadri provenienti dalle Marche che sono ancora in deposito e che dovrebbero ritirarsi. Fra le tavole, oltre quella rimasta ancora a Figino, forse di Giuliano Presciutti da Fano, merita esser ricordata quella attribuita a Timoteo Viti (vedasi in proposito il Lazzari, *Delle*

I due quadri di Figino, sconciamente deturpati, informino. Il ritiro dovrebbe esser fatto sollecitamente, ed i quadri provvisoriamente depositati in qualche sala, in modo che non si sciupino, attenderebbero man mano il loro posto. Così si avrebbe la garanzia che non subissero nuovi danni ed anche gli studiosi vi potrebbero portar sopra la loro attenzione. Ma altre e ben più gravi ragioni vi sono per addivenire ad un sì sollecito recupero. Ormai è noto che una delle principali ragioni per le quali questi poveri quadri furono mandati a villeggiare (come scriveva argutamente in proposito l'amico Michele Caffi raccomandando anche esso questo ritiro) nella campagna lombarda si fu quella di essere di troppo grande dimensione, perchè originalmente dipinti per ornare gli altari maggiori delle chiese dei soppressi ordini religiosi, e come tali avrebbero occupato troppo spazio nella Pinacoteca a danno forse degli altri. Per questo strano criterio furono classificati nella terza categoria, poco o nulla guardando al loro pregio artistico, specialmente in quel tempo nel quale si apprezzavano assai più le tele dei Barocci, dei Caracci e dei Guercino che le tavole trecentistiche dei pittori del rinascimento. Abbiamo detto *strano criterio,* perchè quello che doveva assolutamente determinarne la scelta, era il loro pregio artistico, molto più che si avevano tutte le buone ragioni di ritenere che fossero state pitture di pregio non comune, non solamente per l'onorevole posto ch'esse in origine avevano occupato, ma eziandio perchè è noto quante cure e quanto interessamento avessero sempre posto le congregazioni religiose per arricchire e decorare le loro chiese.

E perchè questa non possa sembrare una soservazione di poco momento, facciamo notare che alcuni ordini religiosi più popolari, come i francescani, avevano una tradizione artistica e le loro chiese, sussidiate dai municipi e dalle fraternite, favorite e protette dai principi e dalle famiglie più ricche e potenti in tutte le città ed in tutti i paesi, sono le più artisticamente importanti. Forse che le migliori tavole che oggi esistono a Brera non provengono dalle chiese francescane dell'Umbria e delle Marche?

Per accennarne alcune bastano lo *Sposalizio* di Raffaello, la *Glorificazione della Vergine* di Gentile da Fabriano e quelle dell'Alunno e del Crivelli, quasi tutte provenienti da chiese francescane, e la stessa tavola di Luca Signorelli, oggi ricuperata, non apparteneva forse alla chiesa di San Francesco di Arcevia?

Dopo aver avuto la massima parte nell'importante ritrovamento di questa nuova opera del Signorelli — ignota fino ad ora a tutti i biografi di tanto insigne artista — ci piace di concludere questo articolo con le parole medesime con le quali il prof. G. Beltrami terminava il suo intitolato, « Rivendicazioni artistiche », pubblicato nel *Corriere della Sera,* parole che collimano col nostro ordine di idee.

« Da tutto ciò (vale a dire dal ricupero del quadro di Signorelli e di altro importantissimo del Tintoretto da poco ritornato alla Pinacoteca) nasce spontaneo il desiderio che giovandosi delle ricevute ritirate all'atto del deposito che tuttavia esistono negli Archivi di Brera, si abbiano a rintracciare tutte le opere in questione, e reclamare quelle che avessero un qualche interesse storico od artistico. Al Ministero spetta dare efficaci disposizioni in pro-

chiese d'Urbino e delle pitture in esse esistenti; Urbino, Guerrini, 1801) a San Vittore dell'Olmo di Milano, quella di Francesco Minzocchi da Forlì a Novate (Milano), quella di Pompeo Presciutti, da Fano a Cusano (Milano), ed a Greco Milanese, quella di Biagio Pupini, detto *dalle Lame,* da Bologna, a Venzago (Milano), e quella di scuola crivelliana, figurante la Coronazione della Vergine, in San Lorenzo di Milano. A proposito di quadri del Crivelli non sappiamo dove sia andato a terminare quello di Carlo, figurante l'Annunciazione, proveniente dalla chiesa dei Minori Osservanti di Ascoli Piceno, tavola citata anche dal marchese Ricci, e le tre tavole dipinte a tempra con la Strage degli Innocenti, la Disputa al Tempio ed il Presepio provenienti dalla chiesa dei Riformati di Ripatransone. Figurarono forse fra le pitture poste nella seconda categoria e perciò cambiate con quadri di autori stranieri?... Noi le abbiamo indicate, perchè, se così non fosse, se ne possa far ricerca insieme all'altra grandiosa tavola, oggi smarrita, che figurava la Resurrezione e nel grado la Vergine col Bambino ed i Santi Francesco, Giovanni Battista, Aniceto vescovo greco, Giovanni Evangelista, un Papa, un Cardinale, un Vescovo, ed un Martire, proveniente dalla chiesa dei Conventuali di Monterubbiano, forse da attribuirsi ai Pagani, pittori di Monterubbiano, che imitavano la maniera raffaellesca.

Fra le tele poi da ritirarsi ve ne sono del Barocci, del Guercino, del Reni, degli Zuccari e loro scuola, del Pomarancio, del Caravaggio, del Cantarini, di Palmagiovane, di Claudio Ridolfi da Verona, del Siciolante da Sermoneta, del Cavalier d'Arpino, del Damiani da Gubbio, del Guerrieri da Fossombrone e di altri buoni pittori.

E tutti quadri furono ascritti alla terza categoria, perchè *la tirannia dello spazio* non permise loro di rimanere nella Pinacoteca, essendo di troppo grande dimensione e perciò difficilmente adattabili alle pareti. Questo criterio, che oggi influisce a far apprezzare un'opera d'arte, allora invece fu ad essa di danno!

posito, molto più che la spesa per tali ricerche e tale rivendicazione sarebbe presso che nulla.

« Alla successiva collocazione si penserebbe poi. Le sale del Palazzo di Brera, dove ora sono raccolti i gessi, vastissime e facilmente adattabili, servirebbero mirabilmente allo scopo, e formerebbero con quelle dei quadri antichi e quelle dei quadri moderni, con le quali già sono in diretta comunicazione una delle più belle, forse la più imponente galleria d'Italia.

« Ci vorranno, è vero, un po' di quattrini, ma la Direzione della nostra Pinacoteca ha mostrato anche recentemente di saperli trovare i quattrini, quando vuole ».

Anselmo Anselmi.

Antonio Pollaiuolo. — Col titolo: *Nozze Orsini-Varo* (Roma, 24 giugno 1891) il signor Luigi Borsari, addetto all'Ispettorato tecnico del Ministero della pubblica istruzione, ha pubblicato una lettera di Antonio del Pollaiuolo, tratta dall'archivio di casa Orsini. Noi ripubblichiamo qui la lettera, perchè non avvenga che resti ignorato agli studiosi della storia dell'arte un documento così prezioso. L'editore della lettera vi ha fatto un utile commento, che noi riassumiamo per sommi capi.

La lettera è diretta a Gentil Virginio Orsini, figlio di Napoleone Orsini e di Francesca di Orso Orsini signore di Monterotondo, condottiere nella guerra di Toscana con Alfonso duca di Calabria, poi di Sisto IV, poi, nel 1483, della Lega del Re di Napoli coi Fiorentini e col duca di Milano. Nell'anno 1494 l'Orsini cercò di conciliare Alessandro VI con Alfonso di Aragona, e ai 14 di luglio li accolse nel suo castello di Vicovaro. Il giorno precedente al famoso convegno, il Pollaiuolo scriveva all'Orsini, perchè gli ottenesse da Piero de' Medici di potere liberamente recarsi a certa sua possessione ch'era tra il Poggio a Cajano e la città di Pistoia; e ciò per timore di essere trattenuto per via, o a venti miglia da Firenze, a causa della precauzioni prese dai reggitori della Toscana contro il diffondersi della pestilenza. Il Pollaiuolo si offriva di eseguire un monumento equestre di Gentil Virginio Orsini, ma le tristi vicende politiche di questo condottiero non avranno permessa la esecuzione dell'opera. Più importante è l'accenno che il Pollaiuolo fa nella lettera delle pitture dette *le fatiche d'Ercole*, eseguite da lui insieme col fratello Piero per i Medici, su vaste tele, nell'anno 1460. Tale è la data che devesi assegnare a quei dipinti, secondo risulta dalla lettera stessa. Di un altro lavoro ancora è parola nella lettera, del sepolcro eseguito per Sisto IV al Vaticano.

Ed ecco la lettera, che riproduciamo anche qui appresso in *facsimile:*

adì xiij de luglio 1494.

Inlustrissimo e gienerosso . S . mio io pigliero licenza e sichurtia nella umanita uostra poi che a bocha non a dato sorta

E mi fu fatta una inbasciata nello orechie esendo a ostia da parte di maestro agniolo medicho dissemi per parte della . S . uostra che uostra . S . arebe auto charo che io facessi la testa di uostra . S . de bronzo quanto al naturale io gli rispoi subito che io larej di grazia e chosi rafermo che io mi uerro a star dua di a braciano e ritrarouj in disegnio poi me la rechero a roma e faremola di bronzo ma più charo arej faruj tuto intero in sun un chaual grosso che ui farej etterno possiamo per la prima fare la testa poi penseremo al tuto

Magnificho . S . mio io mi parto lunedì che sareno a di xiiii di luglio e uomene in toschana portomene dua figgure di bronzo e uoremene andare alle mie possisione che sono xv miglia dischosto a firenze cioe quindicj miglia e per la moria anno fatto che chi uiene da roma non si possa achostare a firenze a uentj miglia. Vorej dalla . S . uostra che per amor mio a piero de medicj che fussi chontento che io auessi licenza a potere andare alle mie possissione che sono tra 'l poggio a chaiano e la citta di pistoia, e credo che ue ne chompiacera uolentierj perche sa che io sono stato senpre di quella chasa e pensate che glie 34 annj che io fecj quelle fatiche derchole che sono nella sala del palazo suo che le facemo tra un mio fratello ed io so che le douete auer uedute

Jo uoglio questo grado dalla . S . uostra a cio che io abi qualche chagione di richordarmi della . S. uostra

E più m'achorra che uno mio nipote che io o quj prestò a meser manfredi gli prestò a chamino dua duchati doro e tre charlinj promiseglj di rechargliele in sino a roma non la maj fatto se fussi posibile quando glia la pagha rimetergl a roma a piero panciatichi che fa cholla . S . uostra gri

a dì XIII d luglio 1494

Inlustrissimo e generoso S. mio io piglierò licenza e sicur-
tà nella umanità vostra poi che a Borgo non à dato forza
Che mi fu fatta una inbasciata nello orecchio essendo vostra da par-
te di maestro Agniolo medicho dissemi per parte della S. vostra
che vostra S. arebbe auto charo che io facessi la testa di vostra
S. di bronzo quanto al naturale io gli rispuosi subito che lo
farei di grazia e chosì rafermo che io mi verrò a stare due dì a
Bracciano e ritrarrovi i disegnio poi me la recherò a Roma
e faremola di bronzo ma più charo arei farvi tutto intero
in su uno chavallo grosso che vi farei etterno possiamo per la prima
fare la testa poi penseremo al tutto

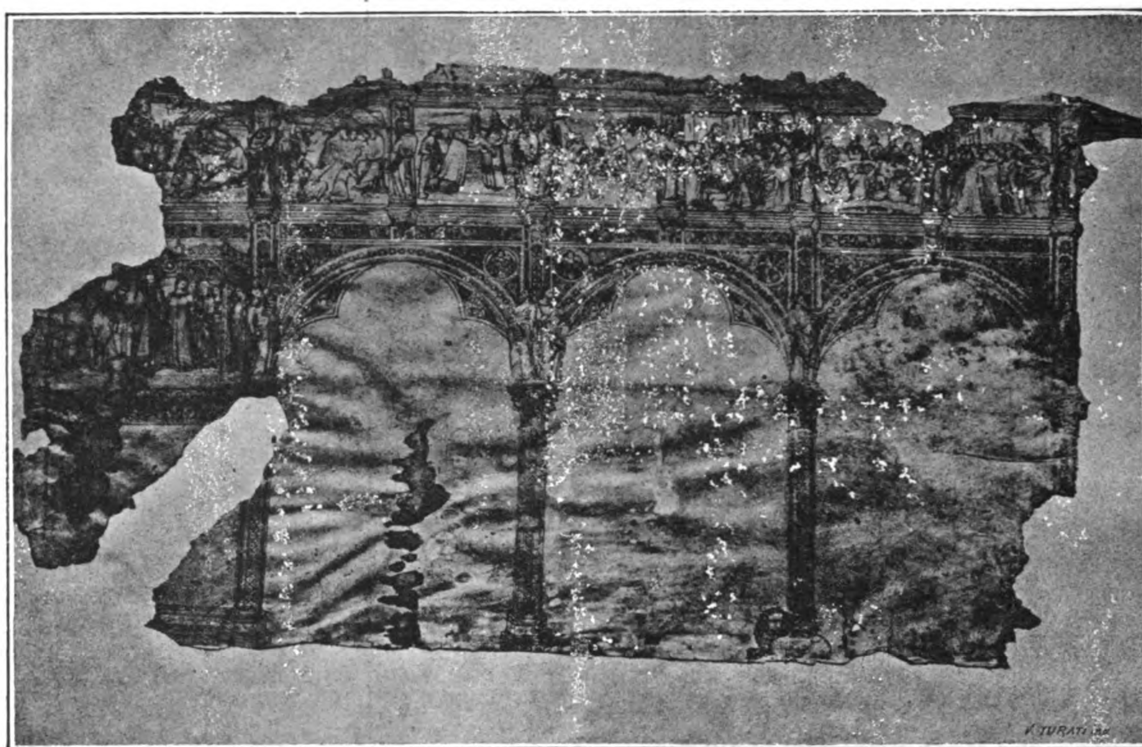
Magnifico S. mio io mi parto lunedì che viene a dì XIIII di luglio
e vommene in Toschana portomene due figure di bronzo
e vorremene andare alle mie possessione che sono XV miglia
di sopra a Firenze cioè quindici miglia e più l'amo un anno fatto
che si viene da Roma non si possa achostare a Firenze a venti
miglia. Vorrei dalla S. vostra che per amor mio a Piero de Medici
che fussi contento che io avessi licenza a potere andare alle
mie possessione che sono tral Poggio a Chaiano e la città di Pistoia
credo che avene chonpiacerà volentieri perchè sa che io sono stato
sempre di quella chasa e pensate che gli è 34 anni che io feci
quelle fatighe d'Erchole che sono nella sala del palagio suo che le fece
mio e mio fratello e io so che lo dovete avere veduto

Io voglio questo grado dalla S. vostra ancho che io abi qualche chagione
di richordarmi della S. vostra

Che più m'arichordo che uno mio nipote che io ò qui presso a messer Man-
fredi gli prestò a Chiamino due duchati d'oro e tre charlini promi-
segli di rendergliele insino a Roma non l'à mai fatto se fussi possibile
quando gli dà le paghe rimettergli a Roma a Piero Panchratichi che
fa cholla S. vostra poi gli renderebbe a questo mio nipote
messer Manfredi credo che sia a Valentano

Preghovi S. mio che mi perdoniate se io presi sichurtà cholla S. vostra
che l'afezione grande e sentendo che l'opera mia vi piaqua del sepolcro
di papa Sisto

Vostro servidore Antonio del Pollaiuolo
in Roma.



Tav. I. DISEGNO PER IL PULPITO DEL DUOMO D'ORVIETO.
(Esistente nel Museo dell'opera del Duomo stesso).

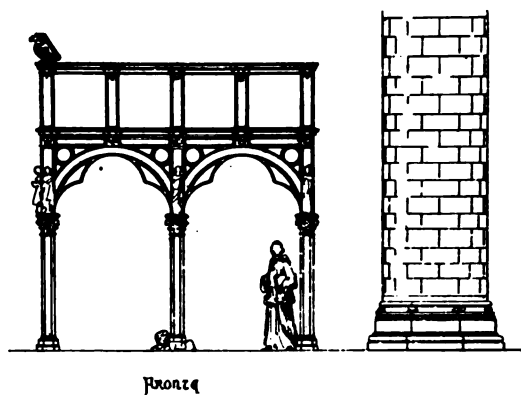
renderebe a questo mio nipote meser manfredi credo che sia uicentino

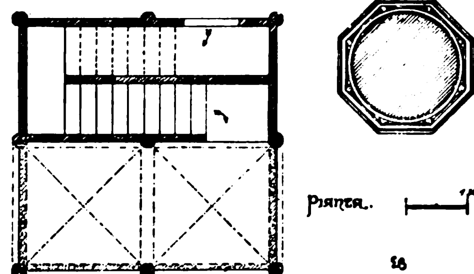
Preghouj . S . mio che mi perdoniate si o preso sichurta cholla . S . uostra che l'afezione grande e sentendo che l'opera mia ui piaque del sepocho di papa sisto

Vostro Seruidore Antonio del pollauiolo in Roma

(foris) Allo mio Ill.mo S.re Virginio orsino

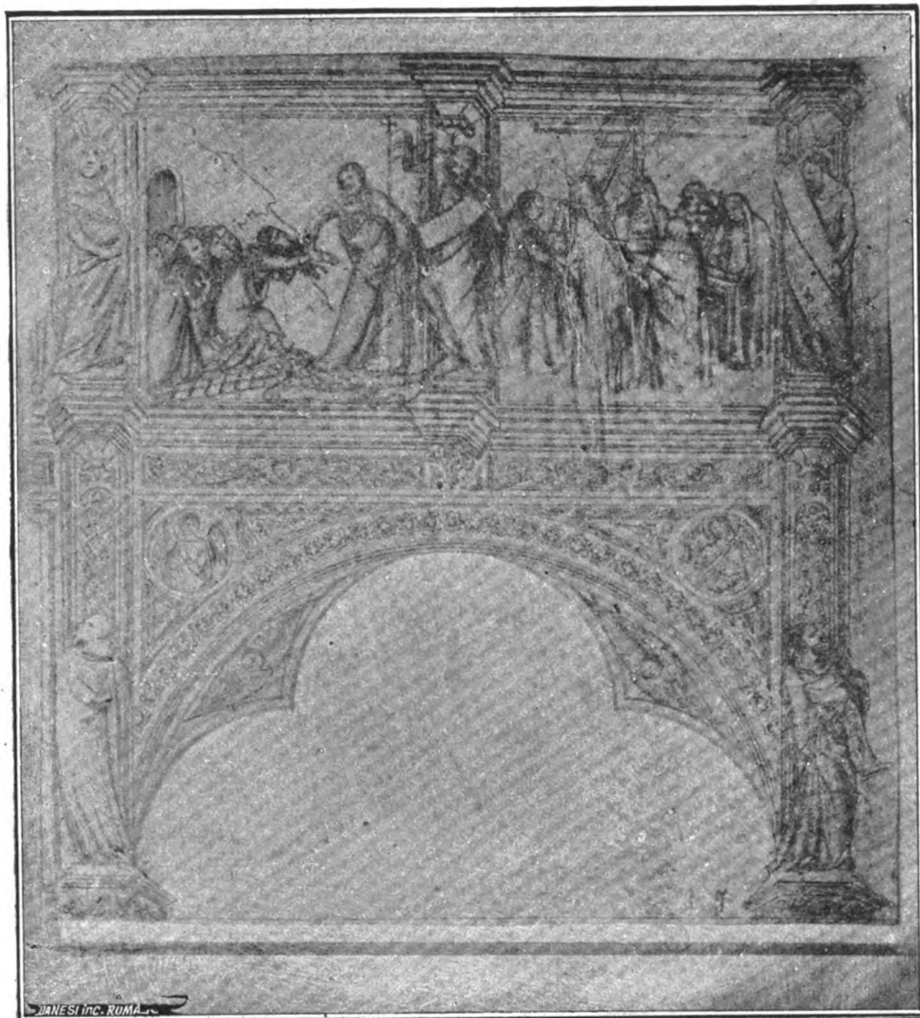
Disegno per il pulpito del duomo di Orvieto. — L'architetto Luca Beltrami per le feste centenarie del duomo d'Orvieto, celebrate l'anno scorso, pubblicò uno scritto di molta importanza sopra un disegno per il pulpito di quel duomo, ritrovato nel museo dell'Opera del duomo stesso. Noi riportiamo qui il disegno, pur troppo non bene riprodotto, quello stesso che servì alla pubblicazione dell'onor. Beltrami (tav. I). Il quale, sul frammento del disegno ritrovato, fece due ipotesi: prima, il pulpito, a pianta rettangolare, aveva la fronte maggiore sorretta da due arcate e coi lati minori portati da una sola arcata, fiancheggiata da una porzione di parete piena, alla quale doveva internamente





Tav. II. RICOSTRUZIONE DEL PULPITO
IDEATA DALL'ARCHITETTO LUCA BELTRAMI.

corrispondere lo spazio per la scala d'accesso al pulpito; seconda, la fronte principale comprendeva tre arcate invece di due. A dare un'idea completa della disposizione del pulpito, nella prima ipotesi, rebbero quindi, secondo le ingegnose supposizioni del Beltrami, due altri bassorilievi (quello della *Salita al Calvario* e l'altro della *Crocifissione*), e quindi un'arcata, per ricomporre l'antico disegno.



TAV III. FRAMMENTO DI DISEGNO DEL PULPITO

(Nel gabinetto delle stampe di Berlino).

il Beltrami pubblicò il seguente disegno (tav. II), immaginando ragionevolmente il disegno piegato in due parti, ad angolo retto, in corrispondenza al primo pilastro isolato.

La scoperta di un altro frammento del disegno del pulpito avvalora invece la seconda ipotesi, e cioè che la fronte principale constasse di tre arcate. L'altro frammento del disegno trovasi nel gabinetto delle stampe a Berlino, e reca due bassorilievi nel parapetto: l'uno della *Deposizione,* l'altro di *Gesù Cristo al limbo* (tav. III). Manche-

La scoperta del secondo frammento di disegno toglie però alquanto di probabilità alla supposizione che tutto il disegno appartenga ad Andrea Orcagna. Lo stile delle figurette del disegno di Berlino, stile più distinto che nelle altre di Orvieto, ha caratteri spiccatamente senesi, tanto che non saremmo alieni di credere che il disegno appartenga a Lorenzo Maitani.

A. VENTURI.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA



Pio Fedi, il rinomato scultore che l' Italia ha recentemente perduto, nacque il 25 luglio 1825, in Viterbo, da Leopoldo e Camilla Franchini; però fino a pochi anni addietro egli quasi non conosceva la sua città nativa, essendone partito nella prima fanciullezza, quando il padre, modesto possidente, in seguito a scarsi ricolti, se ne allontanò e si stabilì in Arezzo. Quivi la famiglia Fedi si trattenne poco, e passò a Firenze, donde Leopoldo, tuttavia smanioso di migliorar le condizioni della casa, andò a Parigi. Pio intanto cominciava a mostrare l'innata attitudine per le arti figurative; sì che, tornato di Francia, il padre lo mise a studiar disegno con un professore dell'Accademia fiorentina.

Ben presto il giovinetto, dedicatosi all'incisione su rame, riuscì d'aiuto alla famiglia, eseguendo sotto la direzione del Morghen e del Caravaglia varie lastre per l'illustrazione dei capilavori di scultura e pittura sparsi nelle Gallerie fiorentine. Ma Pio dovette da lì a poco smettere, perchè gli occhi soffrivano dell'acuta fatica. In quel torno il padre si recò a Vienna, ed egli lo seguì ed ivi studiò nell'Accademia, applicandosi a disegnare dal vero. Tornato a Firenze cominciò a modellare e apertosi il concorso per un premio governativo, guadagnò l'assegno quadriennale per recarsi in Roma. Allora, perfezionandosi negli studi all'Accademia di San Luca, ed essendosi acquistato un po' di nome, iniziò la carriera di scultore, modellando per il camposanto romano un bassorilievo rappresentante *La Religione e la Carità*. Di quel primo periodo si conserva un altro bassorilievo nella sala dei modelli della suddetta Accademia, *Cristo che risana il paralitico*, lavoro specialmente encomiato dal Tenerani e dall'Overbeck, che allora tenevano in Roma lo scettro delle arti del disegno.

Il Fedi ebbe poi commissione di una *Cleopatra*, da un signore americano per nome Bensit; ed eseguì pure in quel tempo una figura di stile allora considerato audace, ossia d'intenzioni veriste, intitolata *Il buon cacciatore*. Ma l'opera che gli aprì risolutamente la via maestra della fama fu un *San Sebastiano*, meglio conosciuto sotto il nome di *Centurione*, perchè apparve figurato da centurione romano.

Allora il granduca di Toscana commissionò al Fedi le statue di *Niccola Pisano* e di *Andrea Cesalpino*, per la Galleria degli Ufizi. Questo fu il periodo più fecondo. Il giovane artista eseguì la *Pietà* e *Pia de' Tolomei*, per la principessa Augusta di Germania; la statua della *Civiltà*, maggiore del vero, per il principe di Carignano; il gruppo colossale *Amor filiale*, per il marchese Torrigiani; il *Genio della pesca*, per il signor Mathieus d'America; *Ippolito e Dianora*, per la signora Smith di Londra; *Amore che doma Giove*, per il Vonwiller di Napoli; *Amore in agguato*, per un Rothschild; il gruppo dei *Mortali*, per il polacco Stanislao Potoski. Scolpì pure in seguito un *Angelo che guida al cielo l'anima della contessa Lewoff*, monumento funebre; la *Speranza*, altro monumento funebre che sorge in Odessa, per la famiglia Panà; vi è notevole un bassorilievo dov'è figurato l'addio della madre al figlio. Per il conte Thisckiewich eseguì un ritratto dell'imperatore Alessandro di Russia, per Homer Pascià quello del presidente americano Abramo Lincoln. A Liverpool ha un gruppo, *Il segreto*, per il baronetto Bourne; a Filadelfia una statua, l'*Angelo della risurrezione*, per la signora Emma Hortsmann.

Pio Fedi era già dunque ampiamente conosciuto in Italia e fuori, quando, compiuto il suo miglior lavoro, il gruppo maggiore del vero intitolato *Il ratto di Polissena,* può dirsi che la sua fama divampò. Il gruppo, composto di quattro figure, Pirro che leva in alto Polissena, Ecuba che gli si avvinghia alle ginocchia e Polidoro ucciso da Pirro, sollevò in Firenze uno straordinario entusiasmo; lo si volle collocare nella loggia dell' Orgagna accanto al *Perseo* di Benvenuto Cellini, alla *Giuditta* di Donatello, al *Ratto delle Sabine* di Gianbologna; e fu veduto lo spettacolo del bellissimo marmo trascinato in trionfo dallo studio dell'artista alla loggia. Simile festa aveva avuto sei secoli avanti la *Madonna* di Cimabue.

A Firenze, in piazza San Marco, sorge pure il monumento a Manfredo Fanti, statua di bronzo su piedistallo architettato dallo scultore medesimo; ed è questa una delle sue più pregevoli opere, le quali può dirsi che si svolgano dal *Buon cacciatore* al *Manfredo Fanti,* per circa un fecondo trentennio.

Pio Fedi era professore di perfezionamento nella scuola di plastica all' Istituto di belle arti in Firenze.

***

In Palermo è stato inaugurato un monumento a Garibaldi. La statua equestre, colossale, è di Vincenzo Ragusa, direttore della scuola d'arte applicata all' industria che da più anni, fondata da lui, fiorisce in quella città. Il bronzo è stato fuso in Roma, nello stabilimento Nelli. I bassorilievi e il leone che ornano il monumento sono opera di Mario Rutelli, giovane scultore, anch'egli, come il Ragusa, palermitano. U.

N.B. - Nell'articolo sui *Cenacoli di Gaudenzio Ferrari,* manca a pag. 147 la figura che dovrebb'essere segnata col n. 1. I ripetuti tentativi di riprodurre quella tavola non sono riusciti bene a causa della cattiva luce. Se si potrà ottenerne una fotografia migliore, si darà in un prossimo fascicolo.

NATALE BALDORIA



ATALE BALDORIA cessava di vivere la mattina del giorno 12 febbraio p. p., dopo sette giorni di malattia, nell'età di trent'anni. Non sembra possibile che la vampa del suo entusiasmo si sia spenta, che non batta più per le più nobili cose il suo cuore! All'arte egli diede i suoi slanci, le sue veglie, la vita; con gli amici divise il suo pane e la sua scienza; pel suo dovere non mai conobbe sacrifici. Ebbe il senno maturo dell'uomo; ebbe la dolcezza, l'ingenuità, la fede del fanciullo.

A Padova nacque da povera, ma onorata famiglia, e si laureò in lettere all'università. La sua tesi di laurea fu una tesi di storia d'arte, di iconografia cristiana; fu una ricca raccolta di documenti, di citazioni tratte dai libri dei Pàdri e da leggende e poesie, relative allo spirito del Cristianesimo de' primi tempi e del medio evo.

Non pubblicò la sua tesi, perchè egli sentiva quanto avrebbe dovuto lavorarvi attorno per renderla degna di sè e del pubblico. « Io non potei purtroppo — scriveva candidamente — fare quei viaggi, che mi sarebbero occorsi per esaminar co' miei occhi molti de' monumenti, che ho dovuto descrivere o su incisioni più o meno ben fatte, o su descrizioni di altri; ed avrei pur dovuto consultare molti libri, che nelle povere biblioteche di Padova non potei ritrovare, e che, richiesti ad altre biblioteche del Regno, non mi furon mandati ». Tuttavia quella tesi di laurea fu una buona preparazione letteraria allo studioso dell'arte, fu il fondo su cui si svolsero principalmente i suoi studi pubblicati poi nell'*Italia artistica* di Roma, nell'*Ateneo veneto di scienze, lettere ed arti,* nella *Rassegna emiliana* e in quest'*Archivio.* Nel 1886 potè compiere due lavori che nella sua tesi aveva appena abbozzati, l'uno sulle rappresentazioni della *Madonna Lattante,* l'altro su quelle dell'*Annunciazione.* L'incarico dell'insegnamento, nel Ginnasio inferiore a Palermo, non gli permise di fare di più. Lasciò Palermo e venne a Roma nel 1887, col più vivo entusiasmo per l'antico.

E mentre dava frammenti del suo grande lavoro agli amici dell'*Italia artistica,* correva pei musei e per le gallerie, ove studiava, meditava, disegnava avorii e musaici, con ardore sempre crescente; e nelle catacombe, nelle basiliche, nei musei e nelle biblioteche, ove trovava i mezzi sospi-

rati di studio. Natale Baldoria dimenticava la vita reale, come l'avevano dimenticata i mistici divoti del medio evo, di cui scrutava i caratteri nelle forme dell'arte. La sua salute declinava per quello studio affannoso e per le privazioni della vita, a cui egli si era assoggettato per noncuranza di sè, per amore e riconoscenza ai suoi, per avidità e curiosità di studioso. Nè più mai si riebbe. Addetto, a mezzo del 1888, all'Ispettorato tecnico del Ministero della pubblica istruzione, sembrava che potesse darsi ad una vita più tranquilla e ordinata. Ma il desiderio del bene che ne infiammava il cuore, non gli permise riposo alcuno. Parevagli di bastare a tutto: continuare i suoi lavori, iniziarne altri, elaborare lavori altrui, adempiere come funzionario del Ministero al dover suo, insegnare a giovinetti privati, difendere interessi d'arte con gli scritti sui giornali quotidiani e con la parola in pubblici ritrovi. Alcune mattine il crociato dell'arte



NATALE BALDORIA.

godeva di aver superato le forze della natura, di avere vinto il sonno. E il sonno invece ha vinto il ribelle, sul fiore degli anni, perpetuamente.

Fondatosi nel 1888 l'*Archivio storico dell'Arte,* egli ne fu uno dei principali sostenitori, con la costante opera e col disinteresse. L'*Archivio storico* determinò nuove tendenze nel suo spirito di studioso, e l'arte del Rinascimento, a cui principalmente è dedicato il nostro periodico, si ebbe tutto quel fervore che Natale Baldoria aveva dato prima a forme incomplete. Ovunque passava il giovane religioso dell'arte lasciava qualche tributo di studi, qualche fiore dell'ingegno elettissimo. Così a Modena, ove stette alcuni giorni, lavorò per la illustrazione del Tesoro della Badia di Nonantola; a San Clemente in Casauria lasciò liberalmente il frutto di osservazioni e di studi agli amici; a Padova meditò una monografia sul Bellano e sul Riccio, di cui fornì qualche saggio in questo periodico; a Rossano dedicò un'illustrazione del mirabile codice purpureo; a San Giminiano portò la nota calda del suo entusiasmo in ricerche artistiche e storiche seriamente condotte. Al Baldoria, natura mite e dolcissima, non mancò tuttavia forza e ardimento quand'ebbe a sostenere le cause dell'arte, quando insorse contro le coloriture biasimevoli dell'abside nel duomo di Modena, contro la divisata manomissione di monumenti di Verona e d'altri luoghi, contro i cattivi metodi di restauro. Nel giornale *La Riforma* e nella *Miscellanea* di questo periodico molto scrisse a difesa del bello, con passione, sempre con eloquenza.

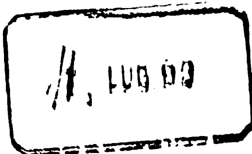
Il nostro povero amico avrebbe fatto grandi cose, se il destino non l'avesse fermato mentre correva nella via della scienza. Egli vedeva assai bene per entro alle opere d'arte, e aveva desiderio infinito osservar tutto e di ripetere ad altri le sue impressioni pronte, rapide, infiammate. È una gran perdita, è una grande speranza venuta meno nel mondo dell'arte! Noi abbiamo perduto il fedele compagno, caro come fratello.[1]

A. VENTURI.

[1] Gli amici hanno deliberato di erigere alla memoria di Natale Baldoria un ricordo marmoreo a Campo Verano. Chiunque volesse contribuire a quest'opera pietosa, potrà rimettere la propria offerta alla Direzione di questo periodico.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA, 1892 - Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



LA RACCOLTA DEL SENATORE GIOVANNI MORELLI

IN BERGAMO

I.

L'Accademia Carrara.



N Italia il concorso dei privati cittadini a favorire il decoro e l'ingrandimento dei pubblici musei è sempre stato notevole.

Non è l'ultima a darne testimonianza la pinacoteca che s'intitola dalla denominazione dell'Accademia Carrara in Bergamo.

Tolta la parte non molto rilevante che le è stata fatta dal Municipio, essa è costituita tutta da lasciti di egregi patrioti. Primo fra questi il conte Giacomo Carrara, il quale, con suo testamento del 1795, legava il suo patrimonio allo scopo di mantenere una galleria di dipinti da lui stesso raccolti e di continuare la scuola di disegno già da lui fondata.

I capi più importanti della sua galleria sono: una splendida tela di L. Lotto, rappresentante lo Sposalizio di Santa Caterina, una serie di ritratti del Moroni e di Fra Vittor Ghislandi, una Madonna di Gaudenzio Ferrari, le quattro tele dei Baccanali del Varotari (tre ricavati da Tiziano), parecchie opere di Andrea Previtali, e via dicendo. Affidata la direzione della raccolta ad una Commissarìa composta di sette cittadini bergamaschi, questi ebbero cura di acquistare per la galleria, in varie occasioni, delle opere di pregio, massime per la storia della pittura, in quanto concerne la città e la provincia. E basterebbe rammentare in proposito i recenti acquisti di due interessantissimi ritratti, uno di mano di Lorenzo Lotto, rappresentante in modo brillante e fantastico una nobil donna di casa Grumelli, in mezza figura; l'altro l'effigie della poetessa bergamasca Isotta Brembati, opera accurata e di caldo colorito, del celebre Giovanni Battista Moroni, il principe dei ritrattisti.

Il Moroni, del resto, in nessun luogo può essere studiato meglio che a Bergamo e in ispecie all'Accademia Carrara, a seconda delle diverse trasformazioni subìte nel corso degli anni, e meriterebbe da solo a richiamarvi l'attenzione degli amatori.

Altri ingrandimenti ebbe la raccolta Carrara per opera di diversi lasciti di singoli quadri. Fra essi si distingue massime quello del fu conte Carlo Marenzi, che consiste in una meravigliosa Madonnina col Bambino dormiente di Andrea Mantegna, dipinta con chiari colori a tempera sopra una tela di finissimo tessuto.

Vie più importante poi pel numero ed anche per la qualità di molti de' suoi quadri fu il legato munifico del conte Guglielmo Lochis, il quale, morendo nel 1850, lasciò una grande galleria, collocata in una sua villa presso Bergamo, sotto l'alto dominio del Municipio di detta città. Di questa preziosa collezione poi, in seguito ad una felice combinazione, la parte migliore, scelta da una intelligente Commissione, della quale fece parte, fra altri, il defunto senatore Morelli, venne in proprietà del Municipio stesso, il quale ne decretò il deposito e la collocazione presso l'Accademia, designando la raccolta col nome del benemerito donatore.

Non è qui il luogo di estenderci ad un esame delle opere ond'è costituita la galleria Lochis. Ci limiteremo ad avvertire che vi sono rappresentati ben parecchi dei più insigni pittori per mezzo di quadri per lo più di modiche dimensioni, ma non per questo meno preziosi.

Se è un vanto speciale di una galleria privata quello di poter noverare nelle proprie serie un'opera del divino Urbinate, quella lasciata dal conte Lochis non ne va priva, possedendo essa una mezza figura di un San Sebastiano, dipinta da Raffaello, come è noto, intorno all'età di 20 anni, ossia sui primi del secolo XVI, quando egli si atteneva strettamente alla maniera del maestro Pietro Perugino.

Del rimanente sono massime gli autori delle scuole dell'Alta Italia quelli che hanno fornito grato e stimato contingente alla galleria Lochis. Al seguito dei dipinti del Foppa, del Borgognone, del Luini, di Gaudenzio Ferrari, del Boltraffio, si avvicendano quelli di Giovanni Bellini (fors'anco di Jacopo), del Montagna, del Crivelli, del Bonsignori (per non dire del Mantegna), del Carpaccio e dei bergamaschi Santa Croce, Previtali, Palma, Cariani e Moroni, per tacere di molti altri. A questi infine i cinquecentisti più spiegati, coloristi egregi, quali il Lotto (nascosto anche sotto la denominazione di Schiavone, come bene avvisò il Morelli), il Moretto da Brescia, il friulano Beccaruzzi, i Bassani e fors'anche un ritratto di Tiziano, e giù giù fino alle scintillanti creazioni del Guardi, piuttosto bozzetti che quadri, e alle scene casalinghe, dall'ingenuo colorito locale, di Pietro Longhi. Fra le più squisite cose vogliamo rammentare poi un Cristo che porta la croce, profondamente sentito e quasi miniato dalla mano di Francesco Francia. Del raro Cosimo Tura una tavoletta della Vergine col Putto, di un carattere grottesco tutto suo; del Garofolo e del Dosso alcune tavole gustose. Infine, degli autori stranieri, parecchi ritratti e paesaggi di pregio, come che i nomi più eccelsi di Holbein, di Durero, di Rembrandt, di Rubens e di Van Dyck non siano sempre addotti colla maggiore attendibilità.

Quando il senatore Giovanni Morelli ebbe a far parte della Commissione incaricata della scelta dei quadri della galleria Lochis, la sua raccolta propria non era che ne' suoi inizi. D'allora in poi però fece rapidi progressi, tanto che quale vedesi oggidì esposta all'Accademia Carrara conta più di cento numeri tra pitture ed opere di plastica.

Essa pertanto costituisce il terzo riparto, o galleria speciale, di cui si compone nel suo complesso la raccolta artistica cittadina. Il visitatore del palazzo dell'Accademia, giunto sul pianerottolo superiore della scala, trova a mano sinistra le tre sale della galleria Lochis, in faccia quelle del fondatore Carrara e subito di seguito al gran salone centrale i due ambienti dall'ingegnere Cominetti con buone proporzioni e con gusto severo riformate ad uso della galleria Morelli.

Il ritratto di lui, dipinto dall'illustre pittore di Monaco, signor Francesco Lenbach, grande estimatore della persona e dell'ingegno del senatore, è stato collocato a bella posta in mira alle porte di comunicazione fra le due gallerie e ci rappresenta al vivo i tratti energici dell'arguto critico, condotto qual è con pennello franco e da modellatore egregio, con tinte cupe, ma efficaci oltremodo.

Al lettore che desiderasse più estesi ragguagli intorno alla raccolta ci sia lecito di additare il nostro volume intitolato: *La Galleria Morelli in Bergamo,* edito dai fratelli Bolis in Bergamo e corredato di 24 tavole in eliotipia. [1]

[1] Le 24 tavole sono desunte dal novero delle 30 fotografie isocromatiche che si trovano presso la ditta C. Marcozzi di Milano, ricavate direttamente dagli originali.



Fig. 1ª. ANGELO IN TERRA COTTA, DI BENEDETTO DA MAIANO

(Fotografia Marcozzi, Milano — Legato Morelli, Bergamo).

In esso ci siamo studiati di mostrare quale valore abbia detta galleria, in particolar modo in relazione alle opinioni e alle dottrine professate dal proprietario e da lui promulgate ne' suoi scritti. Ci restringeremo pertanto qui ad un cenno riassuntivo su quanto è contenuto nella raccolta.

Nell'ordinamento dato alla medesima e che a me venne affidato per volontà espressa del

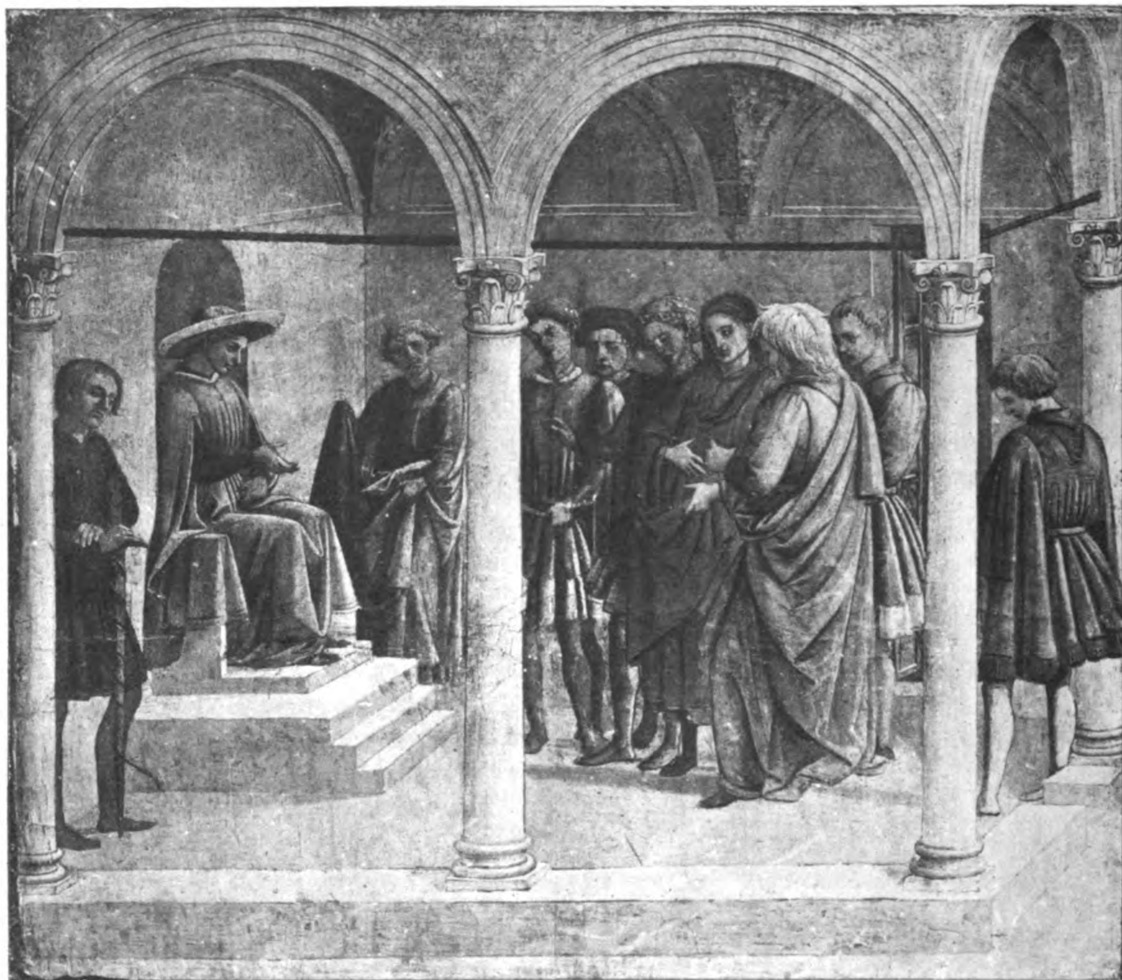


Fig. 2ª. UN GIUDIZIO, DEL PESELLINO

(Raccolta Morelli).

defunto senatore, io ho cercato per quanto ho potuto di aggruppare in modo armonico le opere degli artisti, badando piuttosto all'epoca cui appartennero che non alle rispettive scuole, poi ch'era necessario d'altronde di fare di necessità virtù.

La prima sala pertanto si può dire dedicata essenzialmente ai *puristi,* la seconda alle opere del cinquecento più maturo, nonchè al seicento, in ispecie alla scuola olandese, per terminare colle due tele moderne del ritratto del Lenbach e della così detta *Vanitas* (un Crocifisso con un

teschio e un libro aperto), pittura ad olio eseguita con vigoria di tocco dalla già Principessa imperiale, ora Imperatrice Federico, che ne aveva fatto dono, come suo ricordo d'amicizia, al senatore.



FIG. 3ª. RITRATTO DI ALESSIO BALDOVINETTI, DA SÈ STESSO.

II.

Sala prima della Pinacoteca Morelli — I puristi.

Trovarono il loro posto opportuno nella prima sala tre opere di terra cotta toscane, che il Morelli si era recate da Firenze nel suo domicilio privato in Milano. Fra queste è di massimo pregio certo angelo di Benedetto da Maiano (fig. 1ª), che si può considerare per un modello di una figura da tabernacolo o da monumento funebre, quali si vedono spesso eseguite

in marmo nelle chiese di Toscana. Benchè frammentata in alcune parti, come si vede, conserva sempre un incanto straordinario per la delicatezza del sentimento che vi è espresso e che traspare tanto dalle fattezze del volto, d'una purezza tutta toscana, quanto dalla grazia affettuosa della movenza generale del corpo. I tratti caratteristici di Benedetto da Maiano poi si rivelano, come viene ammesso dal consenso dei conoscitori, tanto nell'ovale del volto quanto nelle forme delle mani, alquanto lunghe e colle dita gentilmente assottigliate, quanto nel modo d'intendere e di trattare le pieghe dei panni con ampli svolgimenti.

Le altre due plastiche sono due gruppi di Madonne col Bambino, l'una in rilievo schiacciato di stile donatelliano, l'altra di rilievo pieno, che si vede altre volte ripetuto e che parrebbe corrispondere ad un modello elaborato dalla mente larga di Jacopo della Quercia, il noto ispiratore di Michelangelo.

Nel centro di ciascuna parete poi si aggruppano opere mirabili di pittura, che danno posto lateralmente alle cose minori. L'appassionato dell'arte del quattrocento suole essere attirato in primo luogo dalla vista della parete media, dove primeggia la tavola del Botticelli, che si può esaminare ben da vicino colla sua cinquantina di figure animatissime, divise in tre sezioni principali, allusive ai vari episodi della storia di Virginia Romana, da ultimo sacrificata dal proprio padre. Ai lati altre due tavole di lui, l'una di un Cristo coronato di spine, brutto ma sommamente caratteristico per l'autore; l'altro il ritratto di Giuliano de' Medici, che ha per isfondo una finestra aperta, coll'aria che dà rilievo alla figura, più che nell'esemplare somigliante della galleria di Berlino, dove il fondo è formato da una parete unita, oscura.

Sono pure in numero di tre le tavole di quel raro pittore che si conosce col nome del Pesellino; una assai infantile, coi Santi Francesco e Gerolamo, citata dal Vasari; un'altra rappresentante una scena di un giudizio in tribunale (fig. 2ª); una terza poi, vero capolavoro nel suo genere, una tavola da cassone con episodi allusivi alla Novella del Boccaccio, concernente la storia di Gualtieri, marchese di Saluzzo, che prende moglie.

Vi è molta impronta personale poi nel piccolo frammento a fresco rappresentante l'effigie di Alessio Baldovinetti, in costume fiorentino del tempo, col *lucco* che gli scende dietro le spalle, i tratti marcati assai, anzi duramente segnati secondo la consuetudine dell'austero pittore (fig. 3ª).

Non altrimenti che per una creazione verrocchiesca va considerata invece la graziosa tavoletta dell'Arcangelo Raffaele che accompagna il piccolo Tobia, come tale citato con giusto criterio dal dott. Guglielmo Bode nel suo libro intorno agli scultori italiani della Rinascenza.

Dove apparisce un problema che aspetta tuttora la sua soluzione si è nella figura nobile di un San Giovanni Evangelista, munito di calice e di palma, sorgente dalle ginocchia in su (fig. 4ª). Noi ci rivolgiamo ai migliori conoscitori perchè vogliano aiutarci a risolvere l'incognita che ci si affaccia in questa bella figura, che interroghiamo invano per venirne al chiaro e sapere se sia di origine piuttosto toscana o ferrarese, sembrandoci che tanto un elemento quanto l'altro vi faccia capolino. Il senatore Morelli soleva attribuirla ad Ercole di Roberto, raffrontandola principalmente con la figura di San Giovanni nel quadro del Cristo morto pianto da' suoi, che trovasi oggi presso il conte Blumenstihl a Roma, ed è segnato del nome di Ercole; ma a dir vero la somiglianza non ci pare abbastanza determinante.

Non vanno scordati infine fra i toscani due buoni ritratti, l'uno del Pontormo, rappresentante le sembianze di Baccio Bandinelli; l'altro di Angelo Bronzino, che ritrae le fattezze poco attraenti del noto mulatto Alessandro de' Medici, che fu ucciso da Lorenzino.

Il contingente fornito nel suo complesso dall'arte toscana alla pinacoteca bergamasca le riesce tanto più opportuno quanto meno vi è rappresentato nelle raccolte di origine anteriore, Carrara e Lochis.

D'altronde un buon lombardo, come si sentiva in cuor suo il nostro senatore, non poteva nè doveva far torto in casa sua alle opere dell'Italia settentrionale. Incominciando coi veneti, non meno di due belle ed originali Madonne di Giovanni Bellini si vedono appese nella sala dei quattrocentisti, nelle quali apparisce quella profondità di concetto, quell'unzione religiosa che pone il Bellini sul più alto livello dei pittori di simil genere.



Fig. 4ª. SAN GIOVANNI EVANGELISTA, SCUOLA DI PIER DELLA FRANCESCA

(Fotografia Marcozzi, Milano — Legato Morelli, Bergamo).

Fra le opere più intatte che sono giunte fino a noi va noverata la piccola tela di Bartolomeo Montagna, dove un San Gerolamo, disegnato con una scrupolosità esemplare, se ne sta seduto in riposo col suo leone al fianco, in luogo aperto, all'ombra di un albero, mentre in distanza danno svago all'occhio i piccoli accidenti svolgentisi nel fondo, attorno all'abitazione monastica dei compagni del santo. I colori della tela sono sensibilmente cresciuti unicamente per influenza del tempo, ma, come accennai, hanno avuto la rara sorte di giungere fino a noi scevri da qualsiasi ritocco (fig. 5ª).

Risalendo a tempi più remoti, cioè alla prima metà del quattrocento, noi troviamo nella raccolta Morelli un piccolo capo da potersi chiamare davvero più unico che raro. È il ritrattino in profilo di Leonello d'Este di Ferrara, dipinto dal celebre Vittor Pisano, detto il Pisanello, veronese. Esso corrisponde affatto all'effigie che lo stesso eseguì in una delle sue medaglie, tanto ambite oggidì dai raccoglitori, ma certamente meno rare di quello che siano i suoi dipinti, da che la rea sorte ce ne ha invidiato la maggior parte. Il Pisanello va considerato assolutamente come un grande innovatore, a' suoi tempi, nell'arte d'indagare il vero, d'interpretare le fisionomie: lo sa fare con una finezza, con una penetrazione inarrivabili. Il profilo tipico del marchese di Ferrara di che si ragiona e gli altri dipinti e medaglie dell'autore ne fanno valida testimonianza.

Fra gli esemplari più notevoli della scuola lombarda, collocati nella prima sala, vuolsi rammentare una simpatica e benigna figura di una Santa Marta del Borgognone; tipo non dissimile da quella che lo stesso pittore introdusse fra molte altre figure di sante nel suo grande affresco nella chiesa di San Simpliciano a Milano, il quale per iniziativa della locale Commissione artistica venne ora opportunamente ripulito, levandovi lo strato di nitro ond'era in buona parte ricoperto.

Milanese puro sangue, ma della discendenza dal toscano Leonardo, artisticamente parlando, è pure il gentiluomo Giov. Antonio Beltraffio, che ci porge la piccola mezza figura di un Cristo giovinetto benedicente, un così detto *Salvator Mundi* col globo nella sinistra. È un tema gradito di quella scuola, poichè ve lo vediamo più volte ripetuto, fra altro in una tavoletta di analoghe dimensioni nella galleria Borghese in Roma, dove veniva attribuito a Leonardo stesso, fin che venne colla sua critica il senatore Morelli a rivendicarlo con generale consenso a Marco d'Oggiono, altro fra i condiscepoli del nostro Beltraffio. Confrontati fra loro i due pregevoli dipinti, si potrebbe dire che se quello di Marco si distingue per la freschezza e lo smalto straordinario del colorito, quello del Beltraffio invece emerge per la finezza spirituale, per la purezza aurea del concetto, mentre in entrambi si constata quanta parte nella loro creazione è dovuta all'ispirazione del sommo maestro.

Di quell'Ambrogio de Predis, infine, ritrattista e miniatore al servizio della famiglia dominante degli Sforza, che venne richiamato in vita, staremmo per dire, dal Morelli, egli ci ha pure tramandato un delizioso ritratto, se non sono due anzi, com'egli stesso reputava. Quello di cui non si saprebbe dubitare è l'effigie di un giovinetto, forse un paggio, dallo sguardo intenso, con un berretto in capo, sulle ventiquattro, donde scende sulle spalle una capigliatura bionda rossiccia trattata propriamente coll'acutezza e finitezza di un miniatore. È un pittore limitato, a vero dire, che non esce dalla sfera dei semplici ritratti in busto, quando si mette a dipingere ad olio, ma che coll'eccellente tecnica e colla forza, se non colla perfezione del modellato, riesce ad attirare grandemente l'attenzione dell'amatore e anche ad ingannarlo in modo da venire scambiato talvolta coll'insigne artista di cui egli in ultima analisi non è che una emanazione.

I capi scelti che siamo venuti enumerando fin qui sono messi in mezzo da molte altre tavole e tele per lo più di piccole dimensioni, provenienti, oltre che dalle regioni già indicate, da Siena, da Ferrara, dall'Umbria, e non prive di merito pur esse sia pel rispetto storico sia per l'artistico.



Fig. 5ª. SAN GEROLAMO, DI BARTOLOMEO MONTAGNA

(Raccolta Morelli).

III.

Sala seconda — I cinquecentisti italiani, i seicentisti olandesi.

Abbiamo già nominato in anticipazione due ritratti di scuola fiorentina che in realtà sono collocati in questa seconda sala. Nell'immediata loro vicinanza se ne presentano due altri vie più importanti, che sono entrambi prodotti dell'arte veneta. È l'uno il ritratto di gentiluomo, di cui porgiamo il facsimile nell'unita tavola (fig. 6ª). Opera splendida di quel valentuomo di Marco Basaiti, che fu il continuatore dell'arte di Alvise Vivarini e l'emulo di Giovanni Bellini. La grandiosa semplicità del concetto, la lucentezza del colorito, l'impronta eminentemente caratteristica, gli conferiscono un fascino, cui non sanno resistere nè i profani nè gl'iniziati.

Gli fa riscontro un'effigie di dama in costume sfarzoso, presa di faccia, con ambe le mani appoggiate sopra un parapetto. È fra tutti i quadri di questa sala quello che sente maggiormente del gusto e del fare del quattrocento, e per verità insieme al ritratto del Basaiti, se le proporzioni dello spazio l'avessero consentito, avrebbe trovato posto più acconcio nella prima sala. N'è autore il veronese Paolo Morando detto il Cavazzola, che morì giovine, come si sa, lasciando scarso numero di opere, ma tali che rivelano una natura fra le più peregrine. Le opere sue principali vanno ricercate a Verona, in ispecie nella galleria Civica, e chi non le ha vedute non s'illuda di saperne valutare appieno la portata, per quanto avesse veduto alcuni altri suoi ritratti che hanno abbandonato i patrii lidi.

Si alternano poi sopra una delle pareti maggiori altre pitture di ritratti e di soggetti religiosi. Fra le prime tengono un bel posto le tele del giorgionesco Cariani, del romantico Romanino da Brescia e dello scrutatore assiduo della natura umana, il già rammentato Gio. Batt. Moroni. Come quest'ultimo poi riescì artista di prim'ordine nello studio dal vero, così il suo maestro, il Moretto, nell'interpretazione dell'ideale. E ben lo manifestano le due sue tavolette giunte nella raccolta Morelli, massime quella del colloquio di Cristo colla Maddalena ch'è davvero una delle perle della galleria.

A petto della medesima non ispetta se non un posto subordinato alla piccola Sacra Famiglia di Sofonisba Anguissola. Non ostante è una cosetta piacente pur essa e da interessare se non altro come opera di una pittrice d'ingegno precoce, che volle segnarsi nella medesima col nome e colla qualifica di *Sophonisba Anagussola adolescens.*

E così taceremo di altre cose minori, per passare infine alla parte spettante all'arte nordica delle Fiandre e dell'Olanda.

Che il senatore Morelli fosse dotato da natura delle qualità opportune per penetrare nei segreti dell'arte nostra è cosa che rimane dimostrata tanto dagli ammaestramenti lasciatici dalla sua voce e da' suoi scritti, quanto dalla perspicacia con cui gli riescì a circondarsi di una cospicua raccolta di opere italiane. Ci sarebbe quasi da meravigliarsi quindi ch'egli abbia saputo estendere queste sue facoltà anche ad un illuminato apprezzamento di un mondo dell'arte affatto diverso, qual è quello ch'ebbe a schiudersi e a svilupparsi con ricche ed originali manifestazioni nelle Fiandre e nell'Olanda fino dal principio del secolo XVII, se non si sapesse che la sua vasta cultura lo aveva reso atto ad abbracciare i più estesi orizzonti della civiltà europea.

Sta il fatto che fra i venticinque dipinti di scuole straniere raccolti nella seconda sala sopra due apposite pareti si trovano parecchie opere degne di osservazione, alcune anzi di un valore superlativo, appartenenti alla scuola olandese propriamente detta, ossia pertinenti a quelle provincie dei Paesi Bassi che sorsero a nuova vita liberandosi con patriotici sforzi dalla dominazione spagnuola.



Fig. 6ª. RITRATTO, DI MARCO BASAITI

(Raccolta Morelli).

E in vero è già un bel vanto per una raccolta privata in Italia quello di potervi indicare rappresentati nientemeno che i due capiscuola delle provincie rammentate, Frans Hals e Rembrandt.

Del primo non avvi che una tela di limitate dimensioni, contenente un ritratto d'uomo dalle spalle in su. La sua derivazione dal pennello di Hals da principio era messa in dubbio da taluno in vista della esecuzione fusa ed accurata che non sembrava corrispondere al modo col quale



Fig. 7ª. RITRATTI NELLA R. PINACOTECA DI MONACO, DI FRANS HALS.

(Fotografia F. Hanfstängel a Monaco).

egli suole presentarsi nelle sue opere più note, condotte a gran colpi di pennello con recisi contrasti di luce ed ombra. Venivano quindi suggeriti i nomi di altri valorosi campioni di quei paesi, fra i quali abbiamo sentito rammentare principalmente Bartolomeo Van der Helst. Uno studio ulteriore tuttavia della maniera di dipingere del Hals ne' suoi tempi primitivi crediamo sia riescito ormai a confermare il giudizio del senatore Morelli nell'attribuire propriamente al Hals l'accennata effigie dalla intonazione argentina, come ha già quasi persuaso il complesso dei conoscitori intorno all'autore (che sarebbe lo stesso Hals) di una mirabile tela della galleria di Monaco di Baviera, nella quale si vede riunita in geniale convegno una numerosa famiglia. Come opportuno termine di confronto anzi ci piace riprodurre nell'unita tavola il facsimile di questo dipinto (fig. 7ª).

Alla scuola di lui appartiene il pittore di genere Jan Miense Molenaer. Il suo fumatore seduto presso un tavolo, opera dipinta sul legno, non lo saprebbe dimenticare chi l'abbia veduto



Fig. 8ª. RITRATTO DI SASKIA VAN ULEMBURG

(Da un disegno di Rembrandt nel Museo di Berlino).

una volta nella raccolta Morelli, tanta è la freschezza e l'intonazione del colorito, il modo facile e sincero con cui è rappresentato.

Anche certe scene contadinesche di un colorito locale spiccatissimo, del celebre Adriano Van Ostade e di qualche suo seguace, meritano di essere citate in questo luogo.

Così pure una marina dal tono grigio con un cielo e un'acqua in un accordo fra loro altrettanto vero quanto artistico, per cui ci sentiamo trasportati in uno di quei vasti canali dall'aria nebulosa, che solcano pianure di livelli talvolta inferiori a quelli delle superficie delle acque. Questo quadretto porta le iniziali del noto pittore Van Goyen.

Più raro a trovarsi è il paesista Van der Meer di Harlem, denominato il *Vecchio* per distinguerlo da altro Van der Meer di Delft celebratissimo pittore di genere. Al primo viene attribuito da giudici competenti una tavola con certi gruppi di quercie ed alcune macchiette in un ambiente severo, da vero e provetto artista.

Quanto a Rembrandt, non sapremmo nascondere che il ritratto di dama che va sotto il suo nome fra gli altri quadri fin qui nominati, non è riconosciuto da tutti per opera di sua mano propriamente. La tela che racchiude questa mezza figura, dipinta con una finezza straordinaria, a prima giunta si direbbe conservata nella sua grandezza primitiva. Se non che osservandola da vicino si deve conchiudere ch'è stata, non sappiamo per quali ragioni, in parte lievemente mutilata, in modo che per l'appunto il nome dell'artista ne rimane tolto e non vi si rileva più altro che l'*f* del *fecit* e il millesimo 1635. Così per un caso fatale ci troviamo privi di un mezzo sicuro per determinare l'origine di una delle più belle tele della raccolta, e di nuovo ci è d'uopo ricorrere ai lumi degli scienziati competenti per venire a sapere possibilmente se la dama in ornate vesti sia uscita dal pennello del maestro o quanto meno da uno de' suoi più degni allievi, nessuno dei quali tuttavia è stato giudicato finora quale sicuro autore di tanta opera. Intanto noi facciamo la considerazione che il Rembrandt nel 1635 aveva appena 29 anni e doveva ancora essere capace, massime con un esemplare di suo genio davanti agli occhi, di una esecuzione delicata e diligente più consona a' suoi più verdi anni, qual è quella che ci si presenta nel ritratto di che si ragiona. Osserveremo infine che le fattezze della rappresentata richiamano sensibilmente quelle note della sua giovine moglie Saskia, più volte da lui ritratta. Fra altro in un piccolo schizzo eseguito alla punta d'argento, dell'anno 1633, una stupenda improvvisazione, ora conservata nel gabinetto delle stampe del museo di Berlino, che diamo qui riprodotta. L'originale è fatto tre giorni dopo le nozze, essendo la sposa in età di 21 anni, come v'ha scritto l'artista di suo pugno. Si vegga se non corrisponde, come ci pare, a quella di due anni dopo, dipinta nella galleria Morelli (fig. 8ª).

Altri due ritratti degni di sincero encomio, sia per la qualità loro sia per l'ottima conservazione, sono un busto d'uomo, dipinto sulla tavola e segnato del nome del vigoroso scolaro di Rembrandt, Nicola Maes, e uno di una semplice ed ingenua giovinetta aggiudicata ad Antonio Palamedes.

Prescindendo da altri capi pure commendevoli, ma di minor conto, abbiamo serbato per ultimo quello che li supera tutti per l'importanza della composizione, non meno che dell'autore cui è dovuto, vale a dire il gran quadro della *Cena del satiro in casa del contadino,* ossia l'impressione *del caldo e del freddo*, di Bernardo Fabritius (fig. 9ª). Il nome di questo celebre ed ambito scolaro di Rembrandt, insieme all'anno 1662, stanno segnati nell'angolo inferiore alla sinistra dell'osservatore. La sapienza con cui vi sono distribuite le luci e le ombre, l'evidenza grandissima nella rappresentazione del favoloso episodio con tutti i suoi accessori casalinghi non si saprebbe comprendere nè descrivere se non in presenza del meraviglioso quadro, riconosciuto già da quelli che hanno famigliarità coll'autore per una delle sue più importanti creazioni fra quante si trovano in genere nelle raccolte.

In conclusione la galleria Morelli è venuta a portare un incremento rilevante alla pinacoteca dell'Accademia Carrara; starei per dire anzi che ne costituisce ora la parte più eletta, per la qualità degli autori e delle opere che contiene, se non pel numero, il quale abbonda assai più nelle altre due sezioni.



Fig. 9ª. IL CALDO E IL FREDDO, DI BERNARDO FABRITIUS

(Fotografia Marcozzi, Milano).

In quella Carrara infatti si contano meglio che 350 quadri, nelle sale Lochis 240, mentre i capi della sezione Morelli non sommano che a 106 numeri in tutto.

Non v'è a dubitare che nel loro complesso serviranno a richiamare vie più l'attenzione degli appassionati, e che la città di Bergamo, già tanto attraente in grazia della sua posizione amena e per l'attrattiva che offrono le sue antichità, le sue chiese, massime colle smaglianti opere di quell'ingegno spiritoso di Lorenzo Lotto, avrà occasione di benedire alla memoria di un egregio cittadino recentemente defunto, che come le serbò affetto in vita, così volle ricordarsene efficacemente in morte.

GUSTAVO FRIZZONI.

GIOVANNI DA SIENA

I.

Collegio gregoriano.



NEL 1371 Gregorio XI comperò dai Pepoli un palazzo in Bologna per fondarvi il collegio che dal suo nome si disse *Gregoriano*. L'edificio, secondo Giuseppe Guidicini, sarebbe quello che sorge nell'angolo meridionale di *via Sampieri* e *via Castiglione* [1] e conserva tuttora aspetto antico ed ha begli archi nel portico e un grazioso balcone del secolo xv. Il Ghirardacci nella sua *Storia di Bologna* reca due documenti in proposito. Col primo Gregorio delibera « di fabbricare un collegio famoso »; con l'altro crea suoi *attori e procuratori*, per l'acquisto del palazzo, Bernardo di Guido, priore di Marmanda, e Giovanni da Siena *cittadino*. [2]

Pensammo sulle prime che questo Giovanni da Siena potesse essere l'ingegnere che divenne più tardi famoso come costruttore di fortezze. Trattandosi della compra d'un palazzo, era da ritenere opportuna la presenza di un intendente di costruzioni.

Alcuni documenti dell'Archivio di Stato in Venezia provano che siamo di fronte ad una delle tante omonimie onde s'intralcia la storia. Nel VII dei *Libri Commemoriali* della repubblica è registrata al 5 marzo 1370 una lettera scritta di Bologna al Doge dal cardinal Anglico, vicario generale pontificio in Romagna, il quale chiede salvacondotto per trenta caratelli di vino, uno d'olio e per venti *mezzene* di carne salata, che *il suo consigliere Giovanni da Siena* vuol far passare per proprio uso da Rimini a Bologna. [3]

Altri due documenti ci provano che quel Giovanni da Siena era in Bologna anche nel 1371 e nel 1372. Nel dicembre del 1371 chiese un altro salvacondotto per certe quantità di vino e di commestibili che volea far venire dalla Marca d'Ancona; [4] ma, poi dovette rinnovarlo nell'aprile del 1371 « avendo il cattivo tempo impedito l'uso del permesso già avuto ». [5] Il Giovanni da Siena, nominato negli atti per la fondazione del collegio Gregoriano, è indubbiamente questo consigliere del cardinal Anglico, che proprio allora abitava in Bologna.

L'architetto dello stesso nome, e senese del pari, s'incontra per la prima volta soltanto in

[1] *Cose notabili di Bologna* (Bol., 1868), I, 317. In *via Castiglione* (n. 7) sorge un'antica casa, ne' cui capitelli è la sigla o monogramma di Gregorio. Risponde precisamente a tergo del vecchio palazzo Pepoli. Non sapremmo dire con precisione se in quella casa soltanto fosse il collegio Gregoriano o se questo si estendesse sino a comprendere l'edificio indicato dal Guidicini. Ciò del resto parrà assai probabile a chi pensa che Gregorio intese di fare un grande istituto.

[2] *Hist. di Bol.*, t. II (Bologna, 1657), pp. 302-303.

[3] *I libri commemoriali della Repubblica di Venezia* (nei *Monumenti editi dalla R. Dep. veneta di storia patria*), t. III, p. 90, n. 551.

[4] Op. e vol. cit., p. 101, n. 649.

[5] Op. e vol. cit., p. 102, n. 657.

documenti del 1386, ossia di quindici anni dopo, e doveva, per giunta, esser giovanissimo se lo si trova applicato a lavori anche mezzo secolo dopo. Infatti si può aggiungere che qualora nel 1371 avesse fatta la stima del palazzo Pepoli, solo che avesse contato venticinque anni d'età, sarebbe stato poco meno che centenario verso il 1440, tempo presunto della sua morte.

E della sua giovinezza nel 1386 un altro argomento ci persuade. Prima del 17 dicembre di quell'anno non si trova il suo nome in nessuna o storia o cronaca o atto autentico, nè legato a verun monumento od opera d'arte.

Egli è bensì *da Siena,* ma non risulta che abbia mai lavorato in patria prima di venire a Bologna. Solo il 30 marzo del 1417 la Repubblica senese l'invitò « per prendere *da lui* certe informationi per cagione di possessioni e beni che erano nel castello di Radicofani et nella sua corte ». La lettera d'invito dice: « Ci sarebbe sommamente necessario l'abboccarci con voi: el che non sarebbe senza vostro utile. Et però, sì per rispetto dell'anticha cittadinanza vostra et amore che siamo certi portate a questa patria; sì per vostra cortesia, strectamente et dal chuore quanto ci è possibile ve richiediamo, preghiamo, che vi piaccia prendere fadiga di venire quà per alchuni brevi dì, tanto che ci abbocchiamo con voi, et chiariamci di quello che ci è necessario. Et sopra tutto vi strigniamo, ch'el partire et venire vostro sia prestissimo, perchè così richiede el bisogno: et noi della spesa et della fadiga vi conservaremo in forma, ne rimarrete ben contento. Et obligareteci oltre a questo per sempre a' servitii et honori vostri: per la qual cagione, mandiamo da voi el Calandra nostro famiglio, apportatore delle presente, el quale vi sarà guida e compagnia come il richiedarete ». [1]

Nello stesso giorno la Repubblica di Siena scriveva al Comune di Bologna perchè concedesse ed anche consigliasse a Giovanni di recarsi a Siena. Da questa seconda epistola latina apprendiamo che la famiglia del nostro architetto era oriunda di Radicofani: « *Indigentes pro quibusdam informationibus habendis occasione quorundam bonorum et possessionum terre nostre Radicofani et non longis temporibus sub dictione nostra deducte,* [2] *presentia nobilis et stimatissimi civis nostri magistri Iohannis habitatoris vestre magnifice Civitatis, qui antiquitus a dicto loco traxit originem; scribimus sibi, quod velit ad nostram accedere presentiam pro aliquibus brevibus diebus* ». [3]

Quella particolarità che la famiglia di Giovanni traesse anticamente origine da Radicofani; quella necessità urgente d'informazioni per l'appunto su beni e possessioni presso quel castello, e in ispecie la frase « *che non sarebbe senza vostro utile* », ci fanno pensare che Giovanni, e la sua famiglia possedessero sempre terreni in quel paese e non mancassero di visitarli. Comunque sia, non appare da tutto ciò che il nostro ingegnere avesse mai lavorato a Siena. Vedremo più avanti che cosa rispose ai *Magnifici e Potenti Signori* della sua patria.

Intanto resta comprovato ch'ei dovette abbandonar Siena giovanissimo se venuto nell'Emilia intorno al 1386 vi lavorò per più che cinquant'anni e vi morì verso il 1440; se insomma la sua vita artistica si svolse tutta nella regione emiliana.

Come, quando precisamente e perchè egli si recasse a Bologna non abbiamo trovato. Sappiamo solo che v'era del 1386.

V'andò seguendo suo padre Guglielmo in qualche viaggio o missione? V'andò desideroso d'apprender l'arte sotto qualcuno dei più stimati idraulici e architetti che fiorivano allora in Bologna? Quest'ultima ipotesi è forse assai vicina al vero.

Sin dal secolo XIII troviamo in quella città un numero cospicuo d'ingegneri, sui quali emergono Alberto di Guidobono, Giovanni da Brescia e Albertino d'Enrico. E poi, che cosa studiavano

[1] Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese,* t. II (Siena, 1854), p. 83.

[2] Il generale Tartaglia prese Radicofani nel 1411, lo mise a ruba, poi lo vendè ai Senesi. In un documento dell'Arch. di Stato di Modena (Cancelleria ducale, *Carteggio e documenti di Rettori,* Ferrara) si legge: « Iohanne da luca da Sena ». Quel *da luca* è un errore di scrittura, corretto dalle parole seguenti *da Sena.* Che Giovanni fosse senese risulta da un centinaio di documenti e dalle stesse sue firme autentiche. D'altra parte non si può ritenere *de Luca* per un patronimico. Il padre del nostro artista si chiamava *Guglielmo.*

[3] Op. e tom. cit., pp. 83-84.

i *fabri,* distinti dai *grammatici* e dai *loici*, fra gli scolari dello Studio di Bologna, se non *ingegneria?* « *Item providemus ne aliqui gramatici vel loyci vel fabri audeant vel presumant conducere aliquod hospitium prope hospitium in quo morentur scolares legiste vel decretaliste per quatuor domos* » ecc. Così nella rubrica XV degli Statuti dello Studio compilati nell'ultimo ventennio del secolo XIII.[1]

Il numero di questi ingegneri cresce d'assai procedendo nel secolo seguente. È bolognese anche quel Marchesino dalle Tuate che nel 1340 costruisce il castello di Modena per gli Estensi.[2]

Nella fine del trecento e nel quattrocento aumentano ancora e raggiungono un'altezza indiscussa come idraulici ed architetti: fioriscono allora Lorenzo da Bagnomarino, Antonio di Vincenzo, Andrea Manfredi, Berto Cavalletto, Nicola di Castel dei Britti, Zambone da San Giovanni, Andrea da Civitella, e cento altri, sino a Fieravante Fieravanti e a suo figlio Aristotele celebrato a' suoi tempi come il primo *ingegnere* d'Europa; ricercato da tutte le signorie a raddrizzare campanili pendenti, a trasportare torri per alcuni passi, a inalvear fiumi, e scavare canali, ad alzare ròcche; famoso al punto d'esser chiamato come architetto della chiesa del Kremlino, a Mosca, dove morì.

Crebbe dunque Giovanni da Siena alla scuola bolognese? — Come si vede, è tutt'altro che improbabile.

II.

Bastia di San Procolo.

Nel 1386 un frate Stefano accolse segretamente nel monastero degli Angeli, dell'ordine camaldolese, Taddeo Pepoli e lo tenne nascosto nella sua cella. Gli amici di Taddeo uscivan di Bologna e si recavano a lui per accordarsi nel modo di rientrare in quella città e di ristabilirvi il dominio *scacchese,* con l'aiuto di Astorre Manfredi e del conte Lucio. Il trattato fu scoperto; molti de' consapevoli, arrestati e decapitati; il priore degli Angeli messo in gabbia. Bartolomeo dalle Pugliole aggiunge: « La condenasone si disse che doveano essere apichadi, et da che gli furono in piaza fugli facto gratia che gli fusse tagliata la testa, et funne pizolo danno, benchè se disse che non era vero lo dicto tractato, ma li Maltraversi che regevano oposeno questo per desfare in tucto la parte schachese ».[3] Che consolazione ineffabile pei morituri trovar tanta bontà nei loro carnefici che, per somma grazia, sostituivano alla corda la mannaia! Il prete rimase in gabbia « et fugli messo li ferri ai pedi, et ancho fu inchadenado et lì stecte lxxxxvi dì et li morì, et non havea altro che la pelle e le osse ».

Il Senato bolognese non si limitò a queste atroci vendette e all'altra platonica di far dipingere l'effigie del conte Lucio impiccato pei piedi « come traditore »; ma, congregato il Consiglio, ottenne di poter combattere contro Astorre Manfredi. Continua il cronista: « Cavalchò tucta la gente da Bologna da pe' et da cavallo, cavalchono tucti suso le porte de Faenza et lì arseno et rubbono et tagliono vigne, et finalmente fugli tolto tucto lo ricolto, et subito fu hedifficato una bastia suso lo suo contado che se chiama la bastia de san Proculo ». Astorre capì che non gli conveniva perdurare nelle ostilità contro i Bolognesi e brigò tanto che Galeazzo Visconti, più conosciuto col nome di conte di Virtù, riuscì a pacificarli. I Bolognesi non vollero però nè distruggere nè cedere la bastia di San Procolo sul ponte del Senio. L'atto di pace è nel Ghirardacci; e, fra le convenzioni, questa è la prima: « Che la bastia o fortezza.... con tutti gli edifici fatti, con le fosse e contrafosse rimanga al comune di Bologna — mentre che al comune piacerà — e il territorio che è fuori dalle fosse e contrafosse che mirano inverso Bologna infino

[1] V. *Tractatus Scholarium* edito da A. Gaudenzi nel *Bullettino dell'Istituto storico italiano*, n. 6 (Roma, 1888), p. 131.

[2] Ghirardacci, *Hist. di Bol.*, II, 154.

[3] *Cron. bol.* ms. nella Bibl. Univ. Bol., n. 431, *ad ann.*

al fiume; di modo che si possa usare l'acqua del detto fiume, insieme con l'altro terreno misurato per Pietro de' Fenzoli da Faenza et *Antonio di Vincenzo di Bologna,* e consignato e terminato per li sudetti ambasciatori ».

Veramente la bastita non fu costrutta allora, ma del 1356, ossia trent'anni prima per ordine del cardinale Egidio Albornoz, quando cinse Faenza d'assedio.[1] Sette anni più tardi, e precisamente del 1363, le fu aggiunto un bastione dal nipote d'Egidio stesso, da quel Gomezio Albornoz imposto governatore di Bologna.[2]

Ma tornando ai lavori del 1386, dirò che abbondano in proposito i documenti, e documenti di non poca importanza per la storia artistica, perchè in essi si trovano le prime notizie dei lavori di Giovanni da Siena e d'Antonio di Vincenzo, architetto, quest' ultimo, che poco dopo acquisterà fama per le costruzioni di San Petronio e del campanile di San Francesco. Un suo recente biografo[3] ha lamentato che d'Antonio come artista non si sappia nulla prima del 1390 circa, in cui intraprese gli studi pel San Petronio. Possiamo oggi raccoglier le prove che sei anni prima lavorò alla ricostruzione o ristauro della bastia di San Procolo, e fornire così un dato di qualche interesse per la vita del grande architetto bolognese.

« 3 luglio 1386. *Mandamus tibi Jacobo de Garsendis generali depositario pecunie et averis nostri Comunis Bononie quatenus des et solvas magistro Antonio Vincentii massario nostri Collegii misso per nos ad campum nostrum contra Farentiam ad exequendum aliqua sibi commissa super fortificatione bastite mutuo de quibus rationem reddere teneatur libras decem et octo bon. l. xviij* ».[4]

Un altro mandato di trenta lire, sempre in favore di maestro Antonio e sempre per le fortificazioni contro Faenza si trova al 23 d'agosto,[5] e ad esse deve certo alludersi nel mandato del 9 settembre, di sei ducati d'oro, per lui deputato *ad partes Romaniole pro aliquibus nostri Comunis negotiis.*[6]

E i mandati continuano. Uno del 10 settembre è di lire 200, ed Antonio v'è detto soprastante « *laborerio reparationis bastite nostri sancti Proculi in comitatu farentie* ».[7] Un altro si ha del 21 settembre, di cento lire.[8]

Anche i lavori, anzichè cessare, con l'apparire dell' autunno, aumentarono. Nuovi mandati si trovano fatti nell'ottobre per Antonio, deputato sempre *super constructione et reparatione Bastite pontis S. Proculi,*[9] e due nel novembre *pro certis factis nostri Comunis.*[10] In quello del 27 (è l'ultimo) l'architetto è detto *misso ad bastitam de S. Proculo pro aliquibus secretis negotiis nostri Comunis peragendis.*[11]

Chi fu che sostituì Antonio di Vincenzo in quei lavori? Lo dice un'altra serie di documenti, che s'iniziano con un mandato del 17 dicembre. Il nuovo soprastante fu Giovanni di Guglielmo da Siena « *magister bombardarum, faber et magister lignaminis deputatus stare in bastita pontis Sancti Proculi cum salario librarum sex in mense* ».[12]

Dunque allo scorcio del 1386 appare per la prima volta l'artista senese a' servizi del comune di Bologna.

Ed è da notare come nei primi documenti, dal 1386 a tutto maggio del 1388, sia costantemente chiamato *maestro di bombarde, fabro e maestro di legname,* e mai *ingegnere,* il qual titolo gli è dato per la prima volta in un ordine del 28 novembre 1388. Questo è per noi un argo-

[1] Tonduzzi, *Historie di Faenza* (Faenza, 1675), p. 418.

[2] Ghirardacci, op. cit., II, 273.

[3] A. Gatti, *M. Antonio di Vincenzo architetto bolognese* nell'*Arch. storico dell'Arte,* anno IV, pp. 172-179; 194-201.

[4] Arch. di Stato di Bologna - Arch. del Com., *Riformagioni,* serie II, vol. del 1386, n. 35, c. 4 *r.* — Una volta per sempre: la lira bolognese ragguagliata sulla base del fiorino d'oro, ha press'a poco il valore metallico di lire italiane 7.73. Cfr. G. B. Salvioni, *La popolazione di Bologna nel sec. XVII* negli *Atti e mem. della R. Deput. di storia patria per le Romagne,* serie III, vol. VIII (Bologna, 1890), p. 58.

[5] Vol. cit., c. 73 *r.*

[6] Vol. cit., c. 104 *v.*

[7] Vol. cit., c. 106 *r.*

[8] Vol. cit., c. 119 *r.*

[9] Vol. cit., c. 130 *r* e c. 146.

[10] Vol. cit., c. 191 *r.*

[11] Vol. cit., c. 202 *r.*

[12] *Bollette degli Stipendiarii,* vol. del 1387.



ROCCA DI FINALE - ARCHI DELLA SECONDA E TERZA GALLERIA

PRIMA DEGLI SCAVI DEL 1890.

(Da una fotografia del Sorgato di Modena).

mento di più in favore dell'ipotesi che Giovanni, quando andò a Bologna, fosse giovine assai ed iniziasse là la sua carriera artistica. Ma ecco il documento del 17 dicembre 1386. « *Mandamus vobis officialibus conducte stipendiariorum nostri Comunis, quatenus in libris dicte conducte scribere debeatis facere ad servitia nostri Comunis Johannem Guillielmi de Senis in magistrum bombardarum, fabrum et magistrum lignaminis, constitutum et deputatum in bastita nostra pontis sancti Proculi.... cum pacto quod debeat in dicta bastita, si opus fuerit, laborare in faciendo puteos et foveas et alia necessaria* ». Il suo stipendio mensile era di sei lire bolognesi. [1]

I Bolognesi, conservando a lungo la bastia, fecero a Giovanni da Siena frequenti *mandati* di recarvisi e rimanervi per qualche tempo, fra l'ottobre del 1387 e la primavera del 1388. [2] L'ultimo documento che riguarda ad un tempo la fortezza di San Procolo e Giovanni, è del 28 novembre 1388. Contiene l'ordine degli Anziani di ridurre lo stipendio a Ravagesio da Savigno, capitano *bastite pontis sancti Proculi,* da 22 fiorini al mese, a 12. « *Item Magistrum Iohannem de Senis Ingignerium socium de Banderia dicti Ravagesii qui habebat et habuit, ut supra, singulo mense libras sex bon. pro provisione ultra eius pagam dicte Banderie a dicta provisione librarum sex bon. cassetis et cassare libere faciatis* ». [3]

Con la solita incostanza dei capitani d'allora, Astorre da nemico divenne presto amico di Bologna, per la quale s'adoperò utilmente. N'ebbe in ricompensa la bastia di San Procolo, che gli fu donata nel 1390. [4] E doveva essere veramente importante e bella se il Senato veneto, nel 1401, mettendo accordo fra il duca di Milano e il Manfredi, restituito Solarolo ai Bolognesi, stabilì la demolizione di molte bastie, *a ritenzione però di quella al ponte di S. Procolo.* [5] Nel 1509, durante le famose guerre di Giulio II, la bastia fu occupata dal duca di Valdilamone.

III.

Ruina della fortezza di Monte Battaglia - Torre del Rastellino.

Nella regione montuosa sopra Imola, e precisamente alle spalle di Fontana Elice, tra la valle del Santerno e quella del Senio, sorgono le due alte vette di Monte Mauro e di Monte Battaglia, dove restano ancora laceri avanzi di mura e di torri. Taluni hanno preteso che risalgano al secolo XII, ma si ha notizia autentica che l'antica ròcca di Monte Battaglia fu distrutta nel 1390.

Il Ghirardacci riassume un documento di quell'anno in poche parole: « Ordinò il Senato, che per ogni via fosse ruinata la fortezza di Monte Battaglia, perchè ad ogni qual tempo diveniva ricetto de' banditi, e de' nemici della città, che perturbavano di poi gli habitatori di quei contorni, e mandata per terra, per alcun tempo già mai quivi non si potesse fabricare edificio o fortezza alcuna. Fu data la impositione di quella ruina a Ugolino Boccadiferro Pretore del Contato d'Imola, il quale alle spese del Comune fece scielta di cinquecento guastatori, che spianarono infino a' fondamenti ». [6] Bartolommeo dalle Pugliole si rallegrò della distruzione: « Adì 30 d'agosto venne in Bologna la frascha de monte Battaglia che s'era reso al comune de Bologna. Fu bona novella, chè questo castello costa al comune de Bologna più denari che non pesava ». [7]

Ciò che tacciono cronisti e storici si è che Giovanni da Siena diresse i lavori di demoli-

[1] Arch. di Stato di Bologna, *Riformagioni,* serie II, vol. del 1386, n. 35, alla data.

[2] Arch. bol. - Bollette degli stipendiari, vol. del 1387 *pro secundis,* a c. 149.

[3] Arch. bol. - *Riformagioni,* serie II, vol. del 1388, n. 40, alla data.

[4] Tonduzzi, op. cit., 447.

[5] Op. cit., 454.

[6] Op. cit., II, 444.

[7] Cron. cit., *ad ann.*

zione. Nelle *Riformagioni* [1] troviamo un mandato per lui di 104 lire « *pro expensis factis in desctructione et explanatione Castri Montisbataglie* ».

Ma la ròcca risorse prestamente se gl'Imolesi vi ressero assedi, e nel 1448 fu causa di conflitto fra Taddeo ed Astorgio Manfredi che si contendevano la successione al vicariato di Imola.

Dalle notizie esposte si rileva chiaramente che i ruderi tuttora esistenti non possono risalire più in là del secolo XV.

Presso Castelfranco dell'Emilia, a sedici chilometri circa da Bologna verso Modena si trova un luogo detto Rastellino. Là anticamente i Bolognesi possedevano una torre e vi tenevano qualche presidio.

Giovanni da Siena vi si recò a lavorare nel 1391. Troviamo infatti al 1° marzo di quell'anno un mandato di venti lire bolognesi *pro reparatione et refectione palancati turris Rastellini.* [2] Al 15 dicembre del 1392 gli si versavano per lo stesso lavoro altre ventidue lire bolognesi. Nel documento Giovanni è detto *ingignerio nostri Comunis.* [3]

IV.

Castel Bolognese.

Castel Bolognese sorse poco lontano dalla bastia di San Procolo, sulla via Emilia, verso Bologna. Prima del 1388 ebbe poca importanza; non era anzi un vero e proprio castello murato, ma una semplice bastia con poche case.

Sembra che Gaetano Giordani lo ritenesse tutt'uno con la bastia di San Procolo. Scrive infatti al 1381: « Il popolo di Bologna fece edificare un castello in Romagna appresso il ponte di S. Procolo un miglio, quale fu chiamato Castel Bolognese. Pare dunque che da essa Bastia abbia avuto incominciamento questo castello e, se non nell'anno innanzi detto, per lo meno sei anni dopo fossevi dai Bolognesi edificato ». [4] Ora, invece, è chiaro che la bastia di San Procolo e Castel Bolognese erano due luoghi ben distinti e lontani l'uno dall'altro più di un chilometro; nè si può dire che la costruzione dell'uno determinasse la distruzione dell'altro perchè, mentre si trova che Castel Bolognese fu costrutto fra il 1388 e il 1395, si trova poi che la bastia esisteva ancora nel secolo XVI.

Il Ghirardacci raccoglie una curiosa storiella ch'ei confessa però narrata prima da Leandro Alberti e da Girolamo Borselli. [5] Alcuni ambasciatori bolognesi andavano a Roma per la via Emilia. Passata Imola, in un denso bosco, furono assaliti dai ladri, « rubati et lasciati in camiscia ». Ripararono così seminudi in una casa da contadini e di là mandarono al Senato bolognese che li soccorse subito, e mosse aspre rimostranze agli Imolesi ed ai Faentini, i quali dichiararono, gli uni e gli altri, che il territorio dov'era accaduto il *misfatto* non era loro, e che non lo ritenevano tale e che anzi credevano o desideravano appartenesse a Bologna. Tornati gli oratori in città, consigliarono che si diradassero quei boschi « acciocchè per lo avenire non fossero nido degli assassini, e che purgato quel terreno il Senato dovesse fabbricarvi un forte castello, e chiamarlo Castello Bolognese dal nome de' suoi edificatori ». Continua: « Ottenuto il

[1] Arch. bol. - Serie II, vol. XLIV (1390), alla data.

[2] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. 58, del 1391, alla data.

[3] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. 52, del 1392, alla data.

[4] *Cronichetta di Castel Bolognese*, nell'*Almanacco statistico bolognese* (anno IX, 1838), p. 183.

[5] Op. cit., 425. Cfr. Agostino Garavini, *De viris illustribus ac statu rerum Castri Bononiensis* (Bologna, 1608) pp. 90-96. Bartolomeo dalle Pugliole scrive al 1388: « Ancora a quisti dì lo Comune de Bologna si feno cominzare uno castello in Romagna presso al ponte de sam Proculo et questo castello si se chiama Castello Bolognese al nome de Dio ».

partito, il Conseglio senza punto tardare mandò circa quattrocento huomini i quali tagliarono il detto bosco e dagl'ingegneri dessignata la pianta del nuovo castello da farsi, i Bolognesi comprarono dagl'Imolesi una via per andare al detto castello, il quale si cominciò a fondare, ecc. ».

Quest'ultima notizia corrisponde perfettamente al vero, ma la causa della costruzione o meglio dell'ampliamento di Castel Bolognese non furono gli ambasciatori *in camiscia,* ma i pericoli persistenti in Romagna.

Matteo Griffoni (che del 1397 fu podestà d'Imola) dice nel suo *Memoriale storico:* « *Constructa fuerunt infrascripta castra in Comitatu Bononiae per Comune Bononiae, videlicet Castrum Sancti Georgii de Plano, Castrum Ligiani et etiam in Comitatu Imolae Castrum Bolognesium et Castrum S. Agathae Comitatus Imolensis* ». [1]

Bologna allora cercava di afforzarsi d'ogni parte e quindi anche dalla parte di Faenza, non avendo forse troppo viva fiducia nelle manifestazioni d'amicizia fatte da Astorre Manfredi dopo riedificata la bastia di San Procolo.

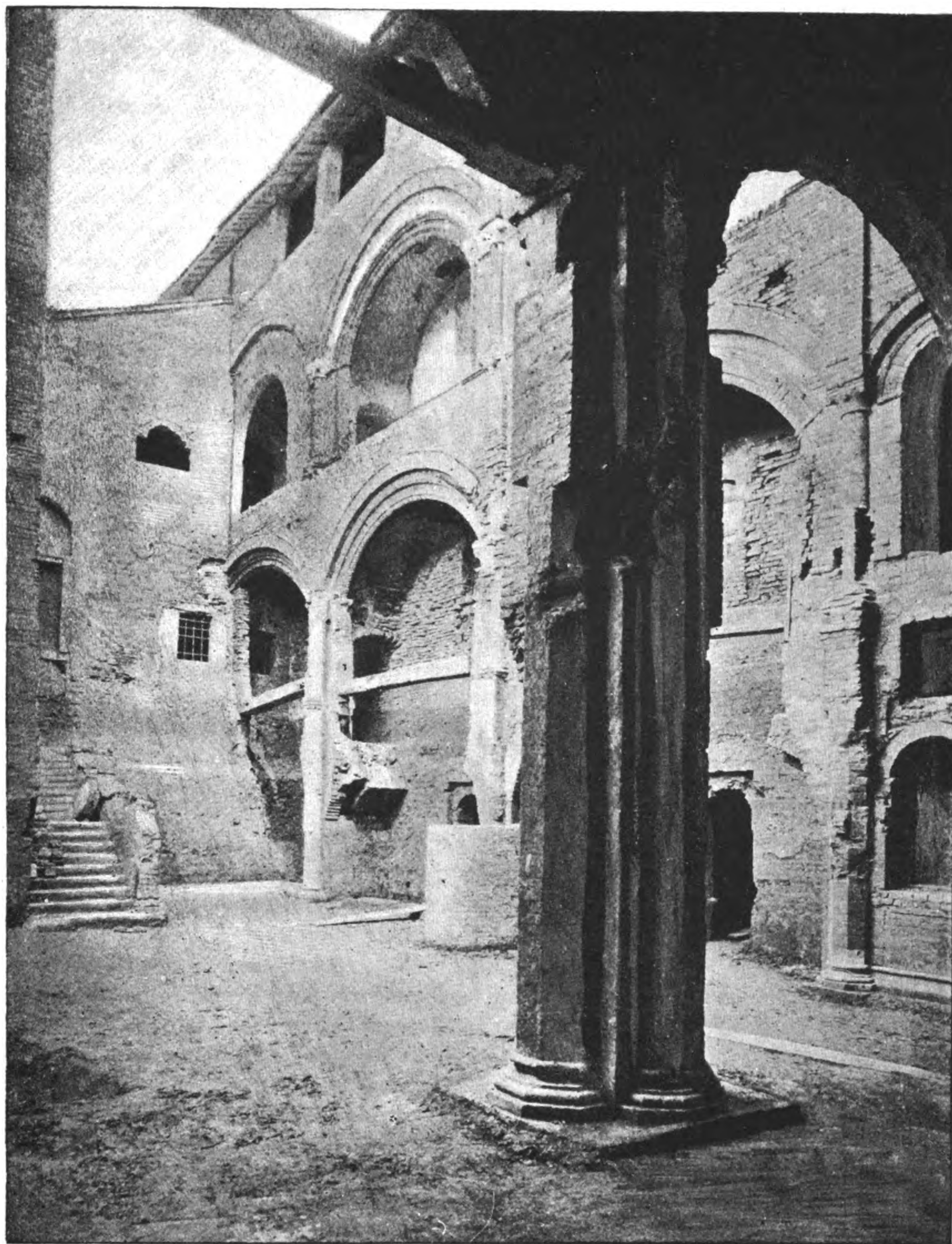
I documenti che possediamo sulla costruzione della ròcca e delle mura di Castel Bolognese vanno dall'ottobre del 1388 al luglio del 1394 e portano i nomi di tre notevolissimi artisti: Lorenzo da Bagnomarino, Giovanni da Siena ed Antonio di Vincenzo. Di questi due ultimi il lettore sa già qualcosa; *ma quello che non può avere inteso* si è che a Lorenzo di Bagnomarino si deve la costruzione della famosa fabbrica della Mercanzia di Bologna. Altra volta, costretti a lavorare d'ipotesi, supponemmo che l'architettura di quell'edificio potesse essere di Fieravante Fieravanti, tenendo calcolo della evidente somiglianza tipica coi lavori di questo maestro, e credendo alle date poco esatte fornite dalla cronaca Barbieri conservata in casa Gozzadini. Oggi siamo in caso di avvertire come Fieravante può invece aver seguìto e imitato Lorenzo da Bagnomarino, in grazia dei documenti rintracciati dal dottor Emilio Orioli, ricercatore indefesso, acuto e fortunato, alla cui gentilezza debbo anche gran parte dei documenti bolognesi qui riassunti o citati.

Il Giordani scrive all'anno 1391 che « la ròcca di Castel Bolognese cominciossi a fabbricare con la direzione di maestro Antonio di Vincenzo ». [2] Ma nelle *Riformagioni* del 1388, [3] sotto la data del 6 ottobre, si legge: « *Anciani Comunis Bononie — Mandamus tibi Garzono de Garzonibus generali depositario pecunie et averis nostri Comunis quatenus des et solvas magistro Laurentio de Bagnomarino muratori per nostros precessores in servitium nostri Comunis ad Castrum Bolognexium in comitatu Ymole noviter costructum et ediffichatum destinato pro ingeniando et providendo ac fieri faciendo oportuna circha constructionem et reparationem Castri eiusdem pro quadraginta octo diebus inceptis die XVI augusti proxime elapsi et ut sequitur finitis, quibus stetit in dicto servitio ad rationem soldorum vigintiquinque bon. in die, libr. sexaginta. — Item in alia parte pro expensis bucche eiusdem magistri Laurentii pro toto dicto tempore libras octo bon., iuxta relaptionem nobis factam per deffensores supra averis Comunis Bononie et sic des et solvas eidem in summa libras sexaginta octo bon.* ».

Curiosa è anche una distinzione di Gaetano Giordani, il quale troppo spesso interpretava o modificava le notizie a suo talento. Egli dice che del 1394 « fu mandato dal Reggimento di Bologna Antonio di Vincenzo per disegnare fortificazioni nella Rocca di Castel Bolognese; intanto che Giovanni da Siena ingegnere eresse la torre ed attese al rimanente de' lavori ». [4]

È certo all'incontro che dopo Lorenzo da Bagnomarino, e precisamente con l'apparire del 1392, si recò a continuare i lavori di Castello Giovanni da Siena, non soprastando ai lavori della torre soltanto, ma a quelli di tutta la ròcca, pei quali al 16 gennaio di quell'anno gli si fece mandato di lire 500. [5] Nè cessò per molto tempo di dirigere le costruzioni. L'11 aprile gli Anziani gli scrissero: « Carissimo nostro, volemo e sì te comandemo che di dinari che tu ài del nostro Comune tu debij dare e pagare a maestro Dino de Domenegho muratore nostro citadino el quale

[1] Muratori, *Rer. Ital. Script.*, vol. XVIII, 198.
[2] *Cronichetta* cit., p. 186.
[3] Arch. Bol. - Archivio del Comune, serie II, vol. del 1388, n. 40, c. 79 r.
[4] *Cronichetta* cit., 187.
[5] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1392 n. 53, c. 15.



RÒCCA DI FINALE - CORTILE DOPO GLI SCAVI DEL 1890

(Da una fotografia del marchese Aldo Rusconi).

à tolto a fare el muro de la Rocha de Castelbolognese libre centocinquanta ».[1] Il 10 maggio, Giovanni da Siena riceveva un mandato di 684 lire.[2] Un altro di 359 lire del 7 settembre è intestato: « *Magistro Iohanni de Senis qui fuit Ingignerius superstes et expenditor super laborerijs Rocce Castri Bolognesii pro expensis per eum factis in dictis laborerijs ultra libras 4743* ». L'ultimo mandato del 1392 reca la data del 7 novembre ed è di lire 400.[3]

I lavori della ròcca procedettero nell'anno seguente (come si rileva da mandati del 19 luglio, del 14 agosto e del 16 ottobre) diretti sempre da Giovanni da Siena, il quale nel 3 gennaio del 1394 ritirava, allo stesso scopo, la somma cospicua di quasi 3230 lire bolognesi.[4] L'ultimo documento che fa ricordo dell'artista senese applicato all'opera di Castello risale al 23 giugno 1394 e consiste in un mandato di lire 400 *pro reparatione fienda molendino Castri Bolognesii*.[5]

Antonio di Vincenzo andò per gli Anziani a Castel Bolognese nel febbraio del 1393, ma evidentemente per una semplice ispezione[6] che dovette rinnovare nell'agosto estendendola a Massa Lombarda e a Cento.[7] Un anno dopo Antonio ritorna a Castel Bolognese, ma non sembra che v'andasse come ingegnere. « *Magistro Antonio Vincencii muratore Caputmagistro, ut supra, misso ex parte dominorum Antianorum ad Castrum Bolognexium die XXI iulii solvente pro duobus diebus quibus stetit in dicta andata* ».

Riassumo in poche parole ciò che risulta da tutti questi documenti. Prima del 1388 dove è Castel Bolognese esisteva una piccola bastia, in quell'anno ampliata e fortificata da Lorenzo da Bagnomarino. A lui successe nella direzione dei lavori Giovanni da Siena che, oltre estendere le mura di cinta, edificò la ròcca nei tre anni 1392, 1393 e 1394. Antonio di Vincenzo, contrariamente a quanto ha sostenuto, con altri, il Giordani, non vi lavorò mai come ingegnere od architetto, ma vi fece semplicemente delle ispezioni.

V.

Ingegneri bolognesi a Cento, alla Pieve, a Castiglione di Romagna, a Solarolo, al ponte di Cavadiccio.

Troviamo notizia che Giovanni da Siena fu a Cento e alla Pieve nell'autunno del 1396 per la consegna dei mulini di quei castelli ai rispettivi conduttori. Con lui era un Baldo d'Alberto, di Cambio, ed un altro ingegnere del comune bolognese di nome Berto Cavalletto.[8]

Antonio di Vincenzo era stato agli stessi luoghi, pei lavori del Reno e pei mulini, nel 1393 e nel 1395, del quale ultimo anno fu anche a San Giovanni in Persiceto e in Romagna. Nel 1394 andò a ispezionare i lavori del fortilizio di Castiglione Romagnolo.[9]

Poco dopo il nostro Giovanni operò intorno alla ròcca grande e al mulino di Solarolo. Per tali lavori egli era creditore del Comune di Bologna di lire 2684 e soldi 8. Ugolino Scappi, dottore, uno degli ufficiali della Balìa, a nome del Comune, gli assegnò, con rogito del 20 di-

[1] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1392, n. 56, alla data.

[2] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1392, n. 53, alla data.

[3] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1392, n. 52, alle date.

[4] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1394, n. 61, c. 7.

[5] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1394, n. 61, a la data.

[6] A. Gatti, op. cit., 198, doc. VII.

[7] Op. cit., 199, doc. XV. La ròcca di Castel Bolognese fu quasi interamente distrutta da Cesare Borgia. Agostino Garavini, op. cit., p. 96.

[8] Arch. bol. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1396, alla data.

[9] A. Gatti, op. cit., pp. 198-200; documenti nn. XI, XIII, XIV, XV, XVI, XIX, XX, XXI e XXII.

cembre 1401, il godimento d'alcuni beni per cinque anni, scaduto il qual termine, se ancora il Comune non avesse pagato, quei beni rimarrebbero di proprietà d'esso maestro Giovanni. I beni assegnatigli furono: una possessione nella curia di Castel Bolognese, detta *le Tombe;* due pezze di terra nel luogo detto *la Pecoraria;* un'altra pezza in luogo detto *Compto day piri;* due altre pezze in *Linudalto,* una delle quali detta *la Serpentaria.* Inoltre, nella curia di Solarolo, gli si concedeva una possessione con casa nel terreno detto del *Castellazzo,* con altri sette appezzamenti vicini, proprietà quest'ultima che il Comune di Bologna acquistò dal nobile Francesco dei Manfredi.

Più tardi, con decreto dell'8 giugno 1405, il cardinal Baldassarre Cossa assegnò definitivamente quei terreni in proprietà a Giovanni da Siena e a' suoi eredi, con facoltà di poter asportare frumento ed altri prodotti senza alcun pagamento di dazio o gabella. [1]

Aggiungerò qui la notizia che il 15 dicembre 1403 all'ingegnere senese fu fatto mandato di lire tre *pro reparando gradam existentem ad pontem Caraditii.* [2]

VI.

Ròcca di Porta Galliera in Bologna.

Sulla ròcca di Galliera, sorta cinque volte e cinque volte distrutta, si potrebbe scrivere un volume; ma qui conviene andare per le corte e raccogliere le notizie principali, fermandosi specialmente alle pagine di storia, dove si fa il nome di Giovanni da Siena.

La fortezza sorgeva presso Porta Galliera, a sinistra entrando in città e precisamente nell'area compresa oggi fra il canale delle Moline e la porta, nel luogo ove si trova la Montagnola. La fece edificare primamente il cardinal Bertrando del Poggetto, appena ottenuta la sommissione alla Chiesa delle città di Romagna, allo scopo d'afforzarsi nella capitale dell'Emilia.

Bartolomeo dalle Pugliole scrive al 1330: « *Eodem anno:* misser lo Legato fè comenzare alla porta de Ghalliera uno castello forte e bello e de pocho tempo inanzi haveva facto comenzare le mure d'atorno la cittade ». [3] Il Ghirardacci aggiunge che *fecero il disegno* della fortezza Agnolo e Agostino, senesi, autori — secondo lui — *della tavola di marmo della chiesa di San Francesco;* [4] ma è noto che questa si deve a Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, e che fu operata fra il 1388 e il 1396. La fonte delle notizie del Ghirardacci è facilmente trovabile. Ei le trasse dal Vasari, che accoppia Agnolo ed Agostino in un capitolo speciale. [5] Lo storico bolognese si dilunga poi a descrivere il castello, o meglio le ruine del castello, quali apparivano a' suoi tempi; ma quei ruderi appartenevano, come si vedrà, all'ultima ricostruzione del 1507. Il Cicognara [6] dice che era « una delle più belle fortezze d'Italia »; ma non sappiamo donde abbia trovato argomento per quell'asserzione.

Comunque sia, la ròcca non rimase in piedi che quattro anni, chè, tostochè Bertrando l'ebbe ceduta ai Bolognesi insorti, il popolo la invase prima, poi la spogliò di quanto v'era: « animali, vasi di argento, anelli, danari, paramenti da chiesa, vesti, armi, arnesi, carne, biade, vino, frumento, letti, abbigliamenti, masserizie e cose simili ». Finalmente vollero distrutto quel propugnacolo, ove s'erano annidate la potenza e la prepotenza del Legato. Spianarono bastioni e cortine e riempirono le fosse.

[1] Arch. bol. - Sezione del Comune - Libro *Fantaccini* - Ultima carta.

[2] Arch. bol. - *Giornali di Tesoreria,* vol. del 1404, c. 42.

[3] Ms. dei Ramponi, nella Bib. Un. bol., *ad. ann.* Simone della Tosa, a p. 64 dei suoi *Annali* (*Cronichette* edite dal Manni in Firenze, 1733), mette la costruzione della ròcca al 1331.

[4] *Hist. di Bol.,* II, 87.

[5] Giorgio Vasari, *Opere* (Firenze, 1878), t. I, 436-37.

[6] *Storia dalla scoltura,* IV, 109.

Prima che la fortezza sorgesse di nuovo, passarono quasi settant'anni. La ricostruì il cardinal Cossa nel 1404. Due anni prima però ne surse un'altra presso la porta del Pratello. Pier di Mattiolo, il più efficace ed autorevole cronista di quel tempo, indica il giorno preciso e sino l'ora in cui fu intrapreso questo lavoro per ordine del duca Gian Galeazzo Visconti (il conte di Virtù), signore di Bologna sino al giorno prima, giorno della sua morte.

Ecco la notizia: « 1402, un venerdì, che fu adì 25 del mese di agosto, suonate le 17 ore, incontinenti si cominciò a cavare li fondamenti della cittadella nuova che feva fare lo nostro Signore messer lo Duca di Milano ovvero gli suoi eredi, in la quale cittadella fu incluso lo canale di Reno », ecc.[1]

Ma non era compita la ròcca del Cossa a Porta Galliera, che già, di suo consentimento, quella del Pratello fu ruinata nell'ottobre del 1405.[2]

Da una cronaca inedita ed anonima rilevo: « 1404: Adì 30 de zugno messer lo Legato fe' fare uno castello a la porta de Galera murado de preda: con belle fosse intorno e lui li misse la prima preda in lo fondamento ». In margine è il piccolo disegno che qui riproduciamo.[3] Il Ghirardacci ha raccolto in proposito diversi particolari, mettendo tutto sotto la data del 30 luglio: « Il Cardinale, vedendo che la cittadella era spianata, cominciò a far scoprire li fondamenti della vecchia fortezza.... e col consiglio degl' ingegneri, servendosi di una parte dell'antico fondamento nel disegno fatto, che benissimo serviva, ristrengendosi di circuito, il Legato vi pose la sua prima pietra con le solite orazioni e ceremonie sante. Poi fece fare gli argini, dove erano dessignate le fosse, e vi si fabbricarono d'ogni intorno fortissimi palamenti, seguitando man mano il restante della detta fabbrica, acciocchè ella riuscisse forte e sicura ».[4]



Chi fu l'architetto sia della ròcca del Pratello che di quella di Galliera?

Con tutta probabilità, con altri ingegneri forse, anche Giovanni da Siena partecipò al lavoro della ròcca del Pratello: ma ci mancano notizie precise.

Per l'altra invece troviamo documenti che fanno il nome dell'architetto senese.

Il libro dei lavori del 1404 reca subito in testa il suo nome: *M. Johannes de Senis Ingignerius super laborerio castri novi quod construitur noviter ad portam Galerie.*[5]

1405. Magister Johanes de Senis Ingenarius debet dare, quod videtur recepisse die sexto iunii a dicto domino Episcopo thexaurario sibi in credito... pro laboreriis factis in dicto Castro (Galerie) ducatos viginitres auri », ecc.[6] Nel libro contenente le spese sostenute per la riparazione del castello si legge, sempre all'anno 1405, oltre il nome di maestro Nicola da Castel dei Britti ingegnere, anche quello del nostro Giovanni:

« *Nomina officialium tunc temporis existentium in castro predicto, sunt infrascripti, videlicet:*
Magister Johannes Guillielmi de Senis } *Ingeniarii in Castro Galerie* ».[7]
» *Nicolaus de Castro Britonum* }

Di altre riparazioni fatte dal Senese alla fortezza abbiamo prova in un documento che fa ricordo di parecchi lavori:

« *MCCCCVII, indictione XV*

« *die xxx mensis iulii,*

solvit dictus Thesaurarius Magistro Johanni Guillielmi de Senis Ingeniario pro resto et saldo proximi preteriti et ab inde retro; ac pro expensis per eum factis in pluribus laborerijs et reparationibus

[1] Cron. cit., 118.

[2] Op. cit., 177.

[3] Cron. ms. nella Bib. Univ. bol., n. 1410, carta 25 *recto.*

[4] *Hist bol.*, II, 562.

[5] Arch. bol. - Sezione del Comune - Ufficio dei fortilizi e di munizione dei castelli - Vol. del 1404.

[6] Arch. bol. - Ufficio della Camera - *Campioni dei creditori e debitori*, vol. del 1405, c. 366 *r.*

[7] Arch. bol. - Ufficio dei fortilizi e di munizione dei castelli - *Spese pel castello a porta Galliera*, vol. del 1405, a c. 1.

palatii d. Cardinalis, clase de Casalicla Reni, canalis Reni, portarum civitatis Bononiae, in castro novo Galerie, in uno pistrino, in foreis dicti castri et in campis in summa libras octingentas septuaginta unam sine detractione, rigore mandati facti die ultima iunii proxime preteriti, ut patet in zornali f.º 90... Lib. VIII^c lxxj s. — d. — ».[1]

Pochi meglio di Giovanni dovettero conoscere l'arguta verità del proverbio *Fare e disfare è tutto lavorare*. Ma egli, esperto e fino, pensando ad un altro adagio, *legava l'asino dove voleva il padrone*. Infatti, nel maggio del 1411, fu dal popolo insorto incaricato della demolizione dello stesso castello.[2]



Baldassarre Cossa, legato pontificio a Bologna, era divenuto papa col nome di Giovanni XXIII il 17 maggio del 1410. Il conclave si era tenuto in quella città, perchè in essa appunto pochi giorni prima era morto Alessandro V, presso al quale si trovavano diversi cardinali. Giovanni XXIII non mosse subito alla volta di Roma, ma, sopraggiunta coi primi caldi una morìa grave, riparò a Castel San Pietro e a Varignana. Di ritorno a Bologna abitò la ròcca di Galliera sino all'ultimo giorno di marzo, in cui si mise in viaggio, con Luigi d'Angiò, col marchese di Ferrara, Uguccione dei Contrari, e grande folla di persone « che seguitano la corte ».

Il Cossa aveva dominato Bologna energicamente. Tempra invitta d'uomo, più guerriero che prete, precursore, sulla cattedra di Pietro, di Giulio II, aveva spesso deposta la mitra per l'elmo, il pastorale per la spada, recandosi di persona contro i castelli di Romagna e contro Alberigo da Barbiano. Eletto pontefice, lasciava qual suo Legato il cardinale di Napoli. Ma questi non aveva nè l'ingegno nè la fibra per reggere una città come Bologna, allora di una incostanza e di una turbolenza politica incredibili.

Ecco infatti il 12 maggio 1411 insorgere il popolo a rumore, invadere la piazza e trarre di palazzo il cardinale « lui tremando — sono parole di un contemporaneo — lui tremando più che foglia al vento ». Ma, condotto a casa Manzoli, fu lasciato in pace, mentre si eleggevano nove Anziani e sedici Confalonieri, che coi Massari delle arti presero le porte e il dominio della città. Non poterono però impadronirsi della ròcca di Galliera, che era guardata da un Andrea marinaio e da un Luigi da Prato, fuggitivi entro « quando lo forore se levò ». Costoro mantennero la difesa per diciassette giorni, sino a che i lavori di Giovanni da Siena li costrinse alla resa. Importantissimi per noi questi passi della cronaca di Pietro di Mattiolo: « 25 maggio 1411: fo uno lunedì mattina, Maestro Zoanne da Siena ingignero, e al presente ingignero del comune de Bologna, abiando fatti fare prima multi et infiniti grilli d'assi de palanche nove de legname per defensione de se medeximo e de multi et infiniti guastaduri andò con loro al campo del Merchado in Bologna, e lì con gli detti grilli aschirado comenzò a fare una tagliada a modo d'uno fossado tanto chavo che uno homo non se pareva quasi andando per quello per posser stare a combattere lo ditto chastello de Galliera a so salvamento e di balestrieri e bombardieri a zo deputadi: e questa tagliada comenzava suxo la via delle Moline, de sotta da la ghixiola (chiesuola) da la Justicia, e traversava per fino a l'olmo ch'è presso lo ditto castello de

[1] Arch. bol., *Entrate e spese della Camera*, vol. del 1407, c. 129.

[2] Sul libro del 1411 relativo al castello di Galliera (Arch. bol. - Sezione del comune - Ufficio dei fortilizi, ecc.) è il rozzo disegno che qui riproduciamo. — Curioso fu nel 1408 un processo così riassunto da OTTAVIO MAZZONI-TOSELLI (*Spoglio dell'Archivio*, ms. nella Bibl. comunale di Bologna, parte I, fasc. 18, c. 867 v.): « Nanne Angelini essendo andato a bere ad una osteria con un amico, il cui nome si tace, si misero a parlare del castello di Galliera. L'amico disse all'Angelini: Io ti so ben dire che Monsignore fa munire molto bene il castello de Bologna, e ch'esso se riempie bene de vettovaglie e d'arnese e d'altre cose necessarie. L'Angelini rispose: Lassalo pur fornire, che così quanta più roba vi metterà, tanta più n'avremo noi. L'Angelini fu accusato ancora d'aver parlato altre volte in vituperio del Cardinale e segnatamente quando esso Cardinale cavalcava per strada Stefano andando alla volta di Pisa. Lo vide l'Angelini e disse parole ingiuriose contro il porporato chiamandolo *Cappellazo de merda*. Non mancò chi accusasse l'Angelini, il quale dopo essergli stata tagliata la lingua nel dì 27 sett. fu confinato ». Comunicazione dell'amico dott. Lud. Frati.

sotto da la ghiexia de San Benedetto, e da lì innanci per le chaxette lì circostanti questa tagliada circondava tutto lo ditto castello. E simelmente feno dal lacto de fuora de la cittade, e feno fare in San Martino da l'Avesa uno mangano, che fo dritto suxo lo campo del Merchado de fuora da la ditta tagliada, ad animo et intentione de dare la battaglia al ditto castello, in lo quale era pocha gente d'arme, et in quel mezzo che la battaglia se desse lo ditto maestro Zoanne da Siena ingignero, con gli ditti guastaduri voleano et avevano pensado de rompere lo muro in alchuna parte del ditto castello, per averlo e per redurlo a la cittade, e per trarre fuora de quello Andrea marinaro chastelluno e 'l ditto Aloixe da Prato, con li fanti ch'eran dentro con loro rivegli de la cittade de Bologna. El quale Aloixe era allora in tamanto stado in Bologna, a posta del Sancto Padre papa Zoanne, che niente se feva in la città de Bologna, nè che spettasse al Reggimento, se non de suo consentimento e volontade, non obstante che 'l cardenale de Napoli fosse romaxo per Signore ». [1] Il cronista registra la dedizione della fortezza al 28 maggio « non obstante che 'l castello preditto fosse fortissimo; intorno intorno, dentro da la cittade e de fuora, gli fosse uno bastione rempetto la porta de Galliera fortissimo e con le mure grossissime e con gli ponti levaduri, e uno desnodato a modo de trabuchetto, con uno recetto da ogne lado, de fuora da le mura de la citade ». [2] Luigi da Prato ed Andrea Castello cedettero dunque la ròcca, salvi gli averi e le persone: anzi chiesero al comune ottomila fiorini per loro, fiorini che furono promessi e pagati, onde « poste le bandiere del comune di Bologna suxo le torri del ditto castello, incontinenti fono sonade le campane a modo de festa per allegrezza circa le XVIIII ore. Per la qual chosa quasi tutto lo popolo trasse al castello, e subitamente con grandissimo furore comenzono a desfare, rompendo ventiere, buttando zo merli, desfazando gli recetti de fuora, rompendo le mura de le guardiole de quigli, ogn'omo portava via, chi assi, chi ferramento, chi una cosa, chi un'altra in tanto forore che 'l pareva che 'l mondo se desfesse. E poscia dal ditto dì inanci, fo deputadi ingigneri a desfarlo, gli quali tratta prima fuora la monitione che gli era infinita, de bombarde, de balestre, de sitamento, de carne salada, de sale, de vino, de formento, de polvere da bombarde, de solfano, de colla da impenare, de formaglio, d'olio e d'ogni cosa necessaria per una tale monitione, e portada al palazzo de la monitione del comune de Bologna, li ditti ingigneri comenzono a rompere e a tagliare gli pedali de le thurri e a puntellarle, e poscia fichando fuogo in gli puntari le fevano ruinare a terra, e questa faccenda durando, sempre gli andava gente assai a vedere e massimamente le feste in le quali non solamente gli omini, ma le femene a belle brigade zuveni e vecchie, d'ogni conditione andavano a vedere ». [3]

Tanta ruina non fu compensata da libertà veruna; perocchè i beccai e i cartolai saliti al governo di Bologna presto si addimostrarono più violenti ed ingiusti dominatori dei preti stessi, aggiungendo tasse a tasse, supplizi a supplizi, disonestamente, ciecamente. La notte dal 25 al 26 agosto 1412 la città insorse contro di loro, cacciandoli di Palazzo; poi il 23 settembre rivolle il governo pontificio. Giovanni XXIII vi mandò legato Lodovico dal Fiesco cardinale.

Tre anni dopo, nel vespero del 26 febbraio del 1414, Giovanni XXIII fu di nuovo in Bologna. Non aspettò dieci giorni a far ricominciare il castello, da chi l'avea fatto nel 1404 e disfatto nel 1411! Seguiamo il cronista: « 1414. Una zuoba (giovedì) mattina, che fu adì 8 del mese de marzo, lo preditto sanctissimo Padre e Signore di Bologna papa Zoanne XXIII, si fè comenzare de desegnare e de lavorare a la refacione del castello da la Porta de Galiera e del campo del Merchado de Bologna ch'era stado tutto guasto e buttado in terra, un'altra volta, per la expulsione de la signoria sua. Al quale castello refare fo posto per Ingignero Maestro Zoanne da Siena. E quel dì predetto, gli primi homini e 'l primo Comune de fuora del nostro contado che vignisse a lavorare e a chavare le fosse e a fare zo che fosse comandado per quello si fosse gli omini del comune di San Zoanne in Persexeto ». [4] Il Ghirardacci aggiunge che il

[1] Cron. cit. 230. — Cfr. anche all'Arch. bol. i due *Libri per le spese del castello a porta Galliera* - Ufficio dei fortilizi e di munizione dei castelli.

[2] Op. cit., 232.

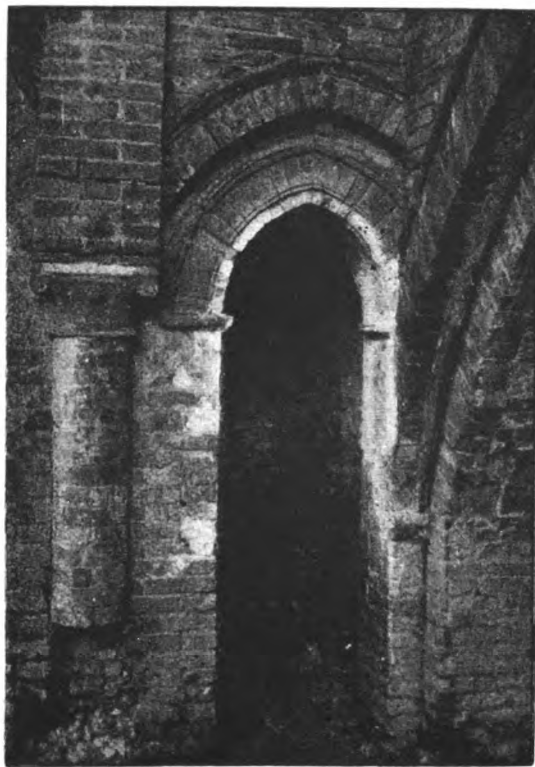
[3] Op. cit., 233.

[4] Op. cit., 259.

nuovo castello era meno vasto di quello demolito prima, ma, in compenso, con mura di quindici piedi e con un palancato sopra che *lo rendeva fortissimo.* [1]

E quanto durò questo terzo edificio? Due anni appena.

Il 5 gennaio 1416 il popolo di Bologna insorse di nuovo allo stormire delle campane, ruppe il muro del palazzo e vi entrò a furore e depose il vescovo di Siena, luogotenente di papa Giovanni. Il tragico conflitto che successe dopo fra cittadini spinse alcuni di questi a riparare nel castello di Galliera. Intanto, in vista alla città, apparve Braccio da Montone con le sue milizie, a soldo della Chiesa. Si temette allora *il santo saccomanno* e si *arrostarono* le strade. Furono



RÒCCA DI FINALE.

ARCO D'ANGOLO DELLA SECONDA GALLERIA

(Da una fotografia dell'ing. G. B. Magni).

bensì a parlamento, sotto il castello, Braccio ed Antonio Bentivoglio, ma le *roste* non si disfecero, nè i ribelli entrati nella ròcca si resero. Solo il 5 d'aprile messer Besetto castellano s'arrese e restituì il forte agli Anziani. Era di domenica e il popolo disoccupato e inerte per le strade quando si diffuse la notizia. Una folla di persone si recò subito sul campo del Mercato. « Comenzono de desfare e de mettere in ruina lo ditto castello, e dal ditto dì inanzi ogne dì e continuamente sì gli andò gli omini delle compagnie, zoè tre e quattro compagnie ogne dì a pennone despigado, zaschuna compagnia per sè, con zappe, badili, vanghe e manare, e quisti lavoravano tutto 'l dì a desfare lo ditto castello. E cusì, come gli andavano la mattina tutti insieme, cusì retornavano la sera, con pennoni despigadi e a sono de trombe vignando, cantando con grandissima festa, dal ditto castello per infino a la piazza ». [2]

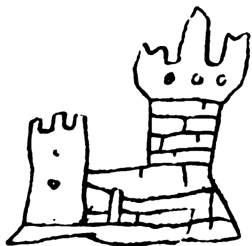
[1] *Hist. bol.*, vol. II, 600.

[2] PIER DI MATTIOLO, Cron. cit., 277-78.

Lavorò in questa distruzione del suo castello Giovanni da Siena? Può anche darsi, ma non risulta in modo alcuno nè dai documenti, nè dalle cronache.

Raccogliamo ora altre notizie sul castello di Galliera, che fece ricominciare sullo scorcio del 1435 papa Eugenio IV. A quel che si ricava dai cronisti (l'accordo dei quali non è il più perfetto), sembra che la nuova costruzione fosse assai più modesta delle precedenti.

Un cronista dice: « Del detto anno (1435) del mexe *de novembre* se comenzò *uno castello de terra senza prede.* [1] Poi, più avanti, si contraddice così: « Era de terra et de muro ». [2] Reca in margine il disegno che qui riproduciamo. Anche Bartolomeo dalle Pugliole o il suo continuatore assevera che il castello era *di terra:* ma trasporta la notizia al 28 dicembre. [3] Un altro cronista reca la stessa data e soggiunge che il papa « felo fare de terra e *poche prede* ». [4] Finalmente, in un diario trovato in casa Volta e trascritto di seguito alla cronaca Vizzana, si legge che il castello era *de legno.* [5] Dal complesso si ricava che la nuova fortezza consisteva di fossati e di valli, con certo le torri in mattoni, perocchè nel libro di costruzione troviamo parecchi nomi di mastri muratori. Anche il fatto che nel 1477, trentaquattro anni dopo la demolizione, ne sorgevano ancora i ruderi, ci sembra argomento efficace. Fra le sue ruine si svolse allora una curiosa scena di necromanzia narrata da messer Cesare Nappi. [6]



Castelo de galiera

Ma ciò che più sorprenderà il lettore sarà il fatto che l'ingegnere del castello fu di nuovo Giovanni da Siena, il quale ebbe a compagni o supplenti maestro Andrea da Civitella e maestro Zambone detto una volta da *Castel-Franco,* poi tutte le altre da *San Giovanni.* [7] Allora il Senese si trovava al servizio del marchese Nicolò III signore di Ferrara, e certo Eugenio IV dovette chiederlo per tale opera, nessun artista avendo cognizione come lui del luogo e dei fondamenti e dei tipi delle costruzioni antecedenti. Ma questo terzo castello alzato da Giovanni presso Porta Galliera non ebbe miglior fortuna degli altri, nè i Bolognesi furono meno impazienti di distruzione, tantochè, liberatisi della signoria di Filippo Maria Visconti nel 1443, l'atterrarono. « Adì 21 d'agosto al castello di Galliera se tolse la tenuta et in quello dì se cominzò a desfare, et costò al comune de Bologna tre mila cinquecento ducati ». [8] Ma Giovanni da Siena non vide questo terzo suo castello distrutto. Egli era morto da circa quattro anni!

Passò più di mezzo secolo, passò tutto il glorioso periodo bentivolesco senza che nessuno pensasse a far risorgere la fortezza sopra le vecchie ruine. Finalmente, cacciati i Bentivoglio da Bologna, Giulio II volle riedificata la cittadella. Egli stesso, vestito pontificalmente, benedisse le fondamenta « e con le sue mani pose la prima pietra con 6 medaglie d'oro et altrettante d'argento ov'era scolpita la viva sua imagine ». Benedì anche e fece mettere a posto il suo stemma in marmo di Carrara. Poi « diede la maledizione a chiunque o con conseglio o con aiuto o favore si affaticasse per rovinare o far rovinare il detto castello ». Conclude il Ghirardacci: « Fu fabbricata questa fortezza con grande artificio e con mura maravigliose, talmente, che fu reputata in questi tempi una delle prime fortezze d'Italia ». [9]

Ma, purtroppo, la sua bellezza e solidità, la benedizione del papa per l'integrità sua, la maledizione contro gli assalitori, non valsero a salvarla. Era la quinta ròcca che sul medesimo campo era sorta, ed anche quella doveva esser rovinata come tutte le altre, e soltanto quattro anni dopo, al breve ritorno dei Bentivoglio. Compiva allora un secolo preciso dalla demolizione della ròcca costrutta da Baldassarre Cossa!

[1] Cron. ms. cit., n. 1410, c. 38.

[2] Cron. cit., c. 44.

[3] Ap. MURAT., *Rer. Ital. Script.*, XVIII, 657.

[4] Cron. ms. nella Bib. Univ. bol., n. 81, c. 51 *r*.

[5] Cron. ms. nella Bib. Univ. bol., n. 580, c. 225 *r*.

[6] *I Negromanti,* novella di CESARE NAPPI, edita da O. GUERRINI (Bologna, 1885), pp. 49-56.

[7] Arch. bol. - Sezione del comune - Ufficio dei fortilizi e di munizione dei castelli, vol. del 1436.

[8] DALLE PUGLIOLE, Cron. cit. *ad ann.*

[9] *Hist. bol.*, vol III, ms., *ad ann.*

Il 17 maggio 1511 Annibale Bentivoglio dopo « molte mellifiue — citiamo la frase del Zili — et amorevole parole » consigliò la demolizione del castello « come era la volontà de lo re Cristianissimo de Franza ».[1] Nella fortezza era per castellano il vescovo Giulio Vitelli che negò di cederla.

Francesco Maria Guidotti insinua che questi fingesse di non consegnarla e reclamasse una specie di conflitto, una *finta battaglia*, per giustificarsi con Giulio II. « Andò una grida — egli scrive — da parte de li Signori Antiani, Confalonier di Justicia e Signori di Collegio che tutti li Mestrali delle cappelle di dentro debbiano andar d'inanci alli Signori di Collegio in termine di 3 hore ad udir la loro volontà.... e li comandorno che ciascuno andasse a uscio per uscio de



AVANZI DEL CASTELLO DI GALLIERA IN BOLOGNA

(Da una fotografia d'O. Guerrini).

la sua capella a comandare che ogni casa debba mandare un homo con zappa e badillo sul mercato che 'l s'ha da fare una tagliata per poter andare sotto il castello a ponere le bombarde a conquistarlo, perchè il castellan non si vuole arrendere, e così fecero; *ma era una finta perchè era d'accordo, come si dice, il munaro con il gabellino. e questo si fece perchè il castellano si potesse scusar con dir — mi son lasciato bombardare e mi hanno fatto le tagliate a mio dispetto sin presso le fosse, e vedendo esser persa la speranza di soccorso e non havendo dentro più di 70 fanti, pochi bombardieri, poco vittuario e munitione, per il manco male mi sono arreso* — e pertanto si arrese al popolo che ne fu causa Gian Felicino, grande amico di detto castellan; che prima li era un ambasciatore per l'imperatore, un per il re di Franza, un per li Bentivoglio; come lui non volse audire alcun, li andò alcuni Confalonieri de popolo e massari dell'arti a dirli si arrendesse a loro in nome del popolo, e così fece; si arrese a tutto il popolo. Così fu ordinata la cosa. Si pensa li fusse pagato 9000 ducati ».[2]

Il Guidotti cronista è contemporaneo ai fatti che racconta; ma dovremo noi per questo credergli ciecamente? Questa dedizione per parte del Savelli così su due piedi, fatta d'intesa coi

[1] Cr. ms. nella Bib. Univ. bol., n. 779, *ad ann.*

[2] Cron. ms. nella Bib. Univ. bol., n. 768, c. 164 r.

Signori, sarebbe stata, nè più nè meno, un tradimento. Noi troviamo invece che il Savelli resistette all'assedio troppo più che non avrebbe reclamata una commedia volgare e venne ad accordo solo quando credette impossibile resistere alle artiglierie francesi che battevano la ròcca pei Bentivoglio e pei Bolognesi. Lo stesso Guidotti scrive poco prima: « Non volendo udire il castellan l'ambasciate li mandava il Reggimento e li Signori Collegi, e passato il tempo datoli da dover arrendersi, detto castellan mise una gatta sopra la torre e chi la volesse l'andasse a torre, per il che fecero piantar 15 bocche de bombarde grosse intorno, et cominciono a batter detto castello, che li tirorno circa 30 botte, e non fecero cosa alcuna, e lui trete circa a 10 botte et amazò un bombardiero e guastò 3 altri, poi non si trette più, nel quale castello non vi era più di 50 homini con pocca vittuaria ». [1]

Il Zili, infatti, dopo aver detto che « portate le artigliarie cominciorno gagliardamente a trarre l' una e l'altra parte per insino la notte », aggiunge che il Vitelli dovette cedere per più ragioni, ma non fa il menomo accenno al brutto contratto di cui parla il Guidotti. « Intendendosi essere stato acquisito lo Castellano del Castello de un ambasciatore de lo Imperatore de porre fuora uno stendardo imperiale et dubitando lo populo che li Francesi non li intrasseno fu immediate protestato a lo pontifice per parte del populo et in quello instante lo chastellano fece achordo cum noi sì per non essere provisto del suo bisogno, quanto a lui parve essere iudicio divino, che volendo trarre con tre bocche grosse de fuoco se rupeno l'una drieto l'altra cum uccisione de persone, cioè sei la prima e quattro la sechonda et due bombardieri la terza ».

Fileno dalle Tuate nella sua cronaca (dal Gozzadini male attribuita al Seccadenari) [2] aggiunge qualche particolare: « Adì 23 i francesi menorno 15 grosse bombarde in sul Merchà e subito chomenzono a bonbardare el chastello e butono zoso la prima defesa, di che treno l' uno a l'altro infine a le doe hore de note chon la morte de zircha sei persone: poi feno triegua infino a 15 hore ». [3] « Adì 24 i franzesi comenzorno a fare chave per menar le artegliarie basse in sul merchado per potere bombardare el chastello ». Dunque, come si vede, per parte del vescovo Savelli ci fu una non piccola resistenza. Finalmente il vescovo cedette e cedendo disse che mai avrebbe consegnata la cittadella agl' Imperiali, ma solo al Comune e al popolo di Bologna.

Uscito il castellano dalla fortezza, i cittadini corsero in folla per distruggerla. Raccogliamo anche a questo proposito diverse notizie dai cronisti. Il Guidotti racconta: « Si cominciò a desfar e li poseno le bombarde per far più presto, ma non li facean cosa alcuna. Si serorno le botteghe e li andorno li Collegi con li stendardi del Comune e le compagnie dell'arti con li loro stendardi con picconi, manare, martelli et altri ferramenti a disfar tale edificio e gli era sì forte castello quanto fosse in Italia a questo tempo per homini che l' hanno veduto. Era tanto di fora quanto dentro nè si potea bombardare per essere basso. Eran fatte le defese a scarpa con le bombarde framezzo et havea le fosse dentro de la terra piene d'acqua. Havea 8 torrioni grossi di muro di giara e calcina brazza 12; bisognava tagliarle con li scarpelli disotto, poi davano il foco e buttavan in su tal rottame di prede che non l'havria mosso 20 para di bovi e cascavan nella fossa e non si movevan de lì, acciò se si havesse voluto fondare un altro non era possibile in quel luogo. La cittadella fu donata alli Poeti ch'invero era li dui terzi su il suo terreno: vi era circa 300 casette murate di terra, che tutte furono disfatte. Furono vendute le prede, cuppi, legname e ferramenta per lire 7000. Se vi fusse stato dentro nel castello homini, vittuaria e munitione si saria tenuto 10 anni al dispetto di chi l' havesse voluto contrastare. Et doppo il castello disfatto, si cominciò a disfare la cittadella ch'era al canton del castello dietro le mura di dentro della terra verso la porta delle Lame, e bisognò adoprare la polvere di bombarda per

[1] Cron. cit. c. 164 *r.*

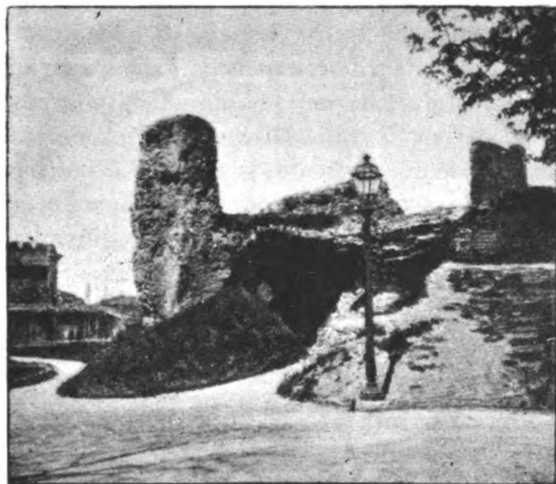
[2] Giov. Gozzadini parla assai brevemente della resa e distruzione del castello di Galliera nel suo studio *Di alcuni avvenimenti in Bologna e nell'Emilia dal 1506 al 1511* (*Atti e mem. della R. Deput. di Storia Patria per le Romagne*, serie III, vol. VII, 219-20) e per giunta si tiene stretto a Fileno dalle Tuate.

[3] *Hist. di Bol.*, ms. nella Bib. Univ. bol., n. 1439, tom. III, c. 693 *r.*

romper le mura del castello tanto forti che non si potevan rompere con picconi nè con manare, ma per essere tanto forti andò in longo tempo il disfarlo, per modo che si convenne disfarlo a opre, e li Collegi mettere gravezza alle compagnie dell'arti, e così pagavan dette opere e così ancora eran homini deputati di andare a casa de gentilhomini, chi li dava un ducato e più, e così si ricoglieva denari per disfarlo ».

Giacomo Zili scrive anche che il popolo dall'insegna dei Bentivoglio gridava: *Sega, sega,* e conclude con un rimpianto: « Che Iddio volesse che lo detto Pontefice, come più e più volte io dissi per insino a lo principio, che l'avesse fatto tal spesa in la giesia di messer Santo Petronio et lassare in piè lo palazzo Bentivoglio! »

Egli pure s'accorda a lodare come maravigliose la vastità, la fortezza e la bellezza della ròcca: « Lo quale castello se finito el fusse stato com'era ordenato et furnito del bisogno, era inexpugnabile incredibilmente più che forteza de alchuno locho, et la spesa la quale se li era



AVANZI DEL CASTELLO DI GALLIERA

(Da una fotografia d'O. Guerrini).

fatto fino in lo presente giorno fu de duchati quaranta mila, senza li fondamenti retrovati fatti ». Finalmente Fileno dalle Tuate ci racconta che « quando fu visto questo chastello de signori francesi e spagnoli tutti disseno non credeano ne fusse in tutta christianità el simele e se fusse stato fornito d'omini e vituaria non lo avevano mai. Avea li torioni grossi de muro dodexe braza e non se ne può torre mèza preda intiera che se non fesseno col fuogo, mai lo butariano a terra, tanto è forte murato de bona calzina ».

Non meno notevoli sembra che fossero le artiglierie raccoltevi entro da papa Giulio e che i Francesi tennero per sè restituendo appena quelle riconosciute proprietà del comune e dei Bentivoglio. « Ve n'era — così Fileno — del Re di Napoli, di papa Alessandro, del ducha Valentino, de Vitellozzo, della Signoria de Venetia ». E il Guidotti: « Mai fu vista la più bella roba di bombarde. Eran tutte longhe piè 12 in 16: portavan palotte de ferro de libre 50 in 80 l'una ».

Ma come rimasero, quale aspetto ebbero tante ruine prima che nel 1806 il vasto acervo di pietriccio fosse ugualmente disteso e ricoperto di terra e col nome di *Montagnola* ridotto a luogo di passeggio ombrato da superbi alberi? Ma ciò che vedevasi ancora nello scorcio del secolo XVI è descritto dal Ghirardacci: « Nel vero quanto si può congetturare dalle reliquie che di esso *si veggono,* egli era di gran circuito, e dentro e fuori della città, et era posto in grandissima difesa sopra il ramo del fiume del Reno, ch'entra per macinare ai molini pubblici della

città, il quale uscendo et andando per altra diversa via assai dalle mura lontano fu condotto vicino le dette mura, dandogli il corso per lo mezzo di detto castello in un alveo da ogni lato murato di sponde fortissime, il quale, *come si vede,* di quà e di là dalla città, era da due rivellini o corridori con li suoi ferritoi da ogni parte difeso. Questi rivellini si stendevano verso tre belloardi, de' quali *anco si veggono* evidenti vestigi, nel luogo over horto di m. Lodovico degli Alberti da lui posseduto. Era la porta de la città con una saracinesca e da due piccioli feritoi, uno per lato resa sicura e forte, e che difendevano la strada pubblica che viene alla città. *Veggonsi parimente* le reliquie di alcuni voltoni dove era la chiesa della detta fortezza et altre stanze che seguitavano dietro la cortina sostentata da fortissimi et alti pilastri. E da quella parte di fuori *anco appare* una via sotterranea, alla altezza di un uomo, che dimostra ch'essa poneva capo nella chiusura del detto castello per di fuori, che forse serviva per introdurre li soldati per ogni bisogno di soccorso. Dentro la città non si vede altro vivo vestigio per quanto spazio la detta fortezza si stendesse, eccetto che si trovano nel fabbricare fondamenti grossissimi, che ne dànno inditio, che la fortezza si stendeva molto in dentro, di modo che dalle dette ruine e da' coperti fondamenti si può sicuramente dire che tra le fortezze di quei tempi questa di Bologna fosse maravigliosa et inespugnabile. Potrei ben io con qualche fondamento discorrere sopra molte cose sottilissimamente vedute e considerate, che secondo il giudicio mio appoggiato alle ragioni della Architettura vanno di pari con un certo antico disegno di Giovanni Sabbadino degli Arienti da lui fatto, ma per non ci vedere sicuro confronto, e forsi anco perchè quel disegno può essere meno antico del primo, poichè la detta fortezza è stata più volte edificata e minata, e facilmente di positura variata, non mi assicura di affermare altro di quanto ho detto ». [1]

Queste parole rivelano un singolare abbaglio del Ghirardacci, il quale, mentre dice di credere che Sabbadino degli Arienti poteva aver disegnato il castello secondo una delle ultime ricostruzioni, egli poi a sua volta pensa che i ruderi che si scorgevano ancora a' suoi giorni (morì nel 1598 di settantaquattro anni) fossero appartenuti al primo castello costrutto da Bertrando del Poggetto. La sua descrizione segue per l'appunto la notizia delle prima edificazione ed è prodotta sotto l'anno 1330!

Dovremo noi dimostrare che gli avanzi visti da Ghirardacci non potevano essere appartenuti che al castello alzato da Giulio II? È troppo ovvio, perchè sia lecito indugiare su tale indiscutibile verità.

Ma e il disegno dell'Arienti, oggi smarrito, quale ritraeva delle cinque ròcche succedutesi presso Porta Galliera? Per formulare una risposta sicura converrebbe sapere se Sabbadino tolse il suo da un disegno anteriore, o se pure il suo disegno era originale. In tal caso (ed è più probabile) stando alle date, il castello da lui disegnato doveva essere quello stesso da Giulio II costrutto nel 1507. Sabbadino è morto, infatti, nel 1510, mentre è noto che la ròcca d'Eugenio IV non esisteva più sin dal 1443.

Altri disegni non possediamo della celebre fortezza, chè tali veramente non si possono dire quei piccoli schizzi che si trovano a margine nelle cronache e che noi abbiamo riprodotti solo per mostrare come sia costante il predominio d'un'alta torre merlata a destra.

Abbiamo anche esaminate diverse piante e diversi panorami di Bologna. La veduta generale della città dipinta dal Francia o da' suoi scolari sotto la Madonna del Terremoto (ora in una cella oscura del Palazzo pubblico) è del 1505. Vi si vede la torre del palazzo Bentivoglio e il coronamento merlato di questo; ma il castello non era allora per anche ricostrutto da papa Giulio. Tardo è invece il panorama di Bologna fatto dipingere da Gregorio XIII in una sala del Vaticano. È del 1577 e non vi si scorge altro che il cumulo rimasto dalle ruine, come nell'incisione del Jassonio edita ad Amsterdam, [2] nella quale ultima però è accennata la sporgenza dei bastioni diruti a mezzogiorno di Porta Galliera. Nella veduta panoramica incisa da Floriano dal Buono nel 1636 sommamente risalta l'alto cumulo delle ruine, o *Montagna del Mercato,* e fra questa e la porta di città, un notevole avanzo della ròcca. Il quale forse non è altro che la torre di cui resta tuttora

[1] *Hist. di Bol.,* II, 95.

[2] *Illustriarum Italice Urbium Tabulae.*

un povero rudero sulle mura, quasi di fronte alla nuova *via dell' Indipendenza.* È un lato di torrione con una porticina ad ogiva, una vôlta e una finestrella. All'esterno nelle mura sono altre traccie che da Porta Galliera vanno sino all'arco del canale di Reno: un bastione sporgente a scarpa con lo spigolo di macigno ed altri brani di muratura inclusi negli archi d'un rivestimento o *camicia* relativamente moderna.

Guardando quelle poche pietre rimaste dell'ingente edifizio non si può a meno di rimpiangere le atroci lotte tra i Bentivoglio e Giulio II, anche oggi, poco meno di quattro secoli dopo! In due soli anni caddero infrante e la superba ròcca e la statua del papa poderosamente modellata da Michelangelo e il palazzo Bentivoglio splendido per architettura, per ricchezza e per le geniali decorazioni del Costa e del Francia!

VII.

Documenti diversi su Giovanni da Siena.

Altri documenti troviamo nell'Archivio di Stato che riguardano sempre la dimora di Giovanni da Siena in Bologna, ma che per non far parola di nessun lavoro speciale siamo costretti a raccogliere qui sotto una rubrica e un titolo generico.

Al 5 settembre 1390 troviamo due mandati per lui: il primo di lire 75 per suo salario di cinque mesi « *quo tempore laudabiliter et solicite servivit dicto nostro Comuni cum persona sua, uno equo, uno famulo* »; l'altro di lire 100 « *pro certis laboreriis* ».[1] Nel dicembre gli si rinnova il salario in dieci fiorini d'oro, sempre con l'obbligo del cavallo, « *pro quo salario teneatur visitare castra et fortilitia Comunis Bononie* ».[2]

Un documento del 3 dicembre 1397 ci mostra che in quell'anno e nel precedente il suo salario era passato da 15 a 17 lire mensili.[3] Quand'egli stava lontano dalla città per ordine dei Bolognesi lo stipendio cresceva d'assai. Per soli cinque mesi e un giorno del 1400 che stette a campo « *contra Consilicem* » percepì 163 lire e 17 soldi.[4] In questo stesso anno e nel seguente egli fece bombarde.

Esiste un mandato di più che 1483 lire, dell'8 novembre 1400, a suo favore, perchè « *fabricari fecit unam bombardam de ramo mandato officialium pacis iuxta conventiones et pacta inita inter officiales pacis et ipsum magistrum Johannem sine aliqua detractione lagij monetarum et ducatorum infrascriptas quantitates pecuniarum, videlicet: in primis, pro sechia et canone dicte bombarde que est ponderis librarum iiij^{m} vi^{c} xx^{ti} rami ad rationem soldorum sex. bon. pro qualibet libra rami in summa libras mille trecentas octuaginta sex, solidos 0, denarios 0, bon. — libre mccclxxxvj. — Item pro corigijs, Anellis et alijs feramentis necessarijs dicte bombarde libre lxviiij, s. 19, d. 6, etc.* ».[5] Poco meno d'un anno dopo (26 ottobre 1401) Giovanni ebbe un altro mandato di quattrocento lire « *pro factura unius bombarde grosse* ».[6]

Il 24 maggio 1404 ricevette mandato di lire 34, soldi 17 e denari 6 « *pro suo salario quatuor mensium inceptorum die iiij octobris* ».[7]

L'anno seguente fu « *ad campum contra Forlivium* ».[8]

Ma riassumiamo brevemente i documenti che seguono.

[1] Arch. bol. - Arch. del Comune - *Riformagioni*, serie II, vol. n. 44, del 1390, alla data.

[2] *Riformagioni* cit., vol. n. 43; del 1390, alla data.

[3] Arch. bol. - Arch. del Com. - Ufficio della Condotta degli Stipendiarii - *Libri delle Bollette*, vol. del 1397, c. 50.

[4] Arch. bol. - Arch. del Com. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1400, n. 79, alla data.

[5] Arch. bol. - Arch. del Com. - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1400, n. 79, alla data.

[6] Arch. bol. - Arch. del Com. - *Giornali di Tesoreria*, vol. del 1401, c. 72 *r*.

[7] *Giornali di Tesoreria* cit., vol. del 1404, c. 66 *v*.

[8] Arch. bol. - Ufficio della Camera - *Campioni dei creditori e debitori*, vol. del 1405, c. 298.

1406, 10 marzo. Partita di credito di lire 200 per maestro Giovanni da Siena *Ingeniario domini Cardinalis* [Baldassarre Cossa]. [1]

1406, 20 agosto. Altro mandato di lire 268. [2]

1411, 31 dicembre. Documento che ci dà notizia d'una casa abitata in Bologna da Giovanni Petronio *quond. Magistri Guidonis de Seta cir. Bon. Cap. S. Thomae de Braina* inquieta Battista *quond. Teste de Testiscio. Bon.* nel possesso d'una casa posta in Bologna nella cappella di San Tommaso della Braina. « *Iohannes ser Ture lanarolus de Bon. Cap. S. Iohannis in Monte dixit quod per unum mensem vel circa post dictam emptionem (de mense Ianuarii dicti anni 1411) ipse testis adsoziavit dictum Baptistam et una cum ipso accessit ad dictam domum quam tunc temporis habitabat Magister Iohannes de Senis et vidit, audivit dictus Baptista petiit a dicto Magistro Iohanne sibi dare et solvi pensionem dicte domus, cui Magister Iohannes respondit: Ego bene teneor dare tibi, sed nunc non habeo, sed dabo tibi liberter subito* ».[3]

1413, 17 agosto. Mandato di lire 120 a maestro Giovanni di Guglielmo da Siena provvisionato dalla Camera di Bologna, con salario di lire venti al mese. [4]

1414, dal 24 dicembre all'8 novembre 1415. Diverse piccole partite a debito di maestro Giovanni per eccedenza di suo salario. [5]

1421. *Magister Johannes de Senis debet habere die secundo septembris, ex causa mutui super datio molendinorum, libr. decem bon.* [6]

VIII.

Giovanni da Siena lavora per Obizzo da Polenta.

Considerando ora tutte le date prodotte, noi vediamo parecchie lacune, parecchi anni durante i quali non sappiamo come e dove Giovanni applicasse il suo ingegno e la sua attività. Certamente la sua sede abituale fu Bologna, ma i documenti non ci dicono nulla, nè di lavori, nè di mandati, nè dello stipendio per notevoli lassi di tempo.

Ch'egli talvolta chiedesse licenza alla Signoria per recarsi via di Bologna ed applicarsi temporaneamente ad opere per altri comuni o signori, apparirà tra breve. Intanto notiamo che gli anni pei quali ci mancano i documenti sono questi: 1389, 1391, 1395, 1399, 1408-1410, 1416-1420. Pei primi quattro anni staccati fra di loro, si può supporre benissimo ch'ei rimanesse in Bologna o in attesa di lavoro o applicato a compiere le opere iniziate, se pure non è a lamentare la perdita di carte o libri d'archivio o qualche difetto di ricerca per parte nostra; ma il silenzio assoluto pel triennio 1408-1410 e pel quinquennio 1416-1420 ci fa pensare veramente che mancasse da Bologna. Un'altra cosa ancora ci riconferma nella nostra opinione: il fatto che il suo stipendio non era sempre ed esattamente annuale, era invece ora mensile, ora per quattro o cinque o dieci mesi, ora per un anno, e cominciava saltuariamente in aprile o in settembre, in giugno o in ottobre o in qualsiasi altro mese.

Ma dove fu, negli anni che non appare in Bologna, specialmente nel quinquennio indicato? Ora, in alcune lettere scritte da Obizzo da Polenta al Magistrato faentino, lettere citate da Girolamo Rossi, [7] si fa fede che Giovanni da Siena oltre che pei Bolognesi avea lavorato per Nicolò

[1] Arch. bol. - Ufficio della Camera - *Entrate e spese della Camera*, vol. del 1406, c. 249; *Giornali di Tesoreria*, vol. del 1406, c. 81 *r*.

[2] *Giornali di Tesoreria*, vol. cit., c. 127 *r*.

[3] O. Mazzoni-Toselli, *Spogli mss. dell'Arch. criminale di Bologna*. Parte II, fasc. IX, c. 408. — Ci fu comunicato dall'amico dott. Lud. Frati. — *S. Tommaso della Braina* in Bologna si trovava dove oggi è il quadriportico di Santa Maria dei Servi.

[4] *Giornali di Tesoreria*, vol. del 1314, c. 62 *r*.

[5] Arch. bol. - Ufficio della Camera - *Campione dei creditori e debitori*, vol. degli anni 1414-15, c. 257 *r*.

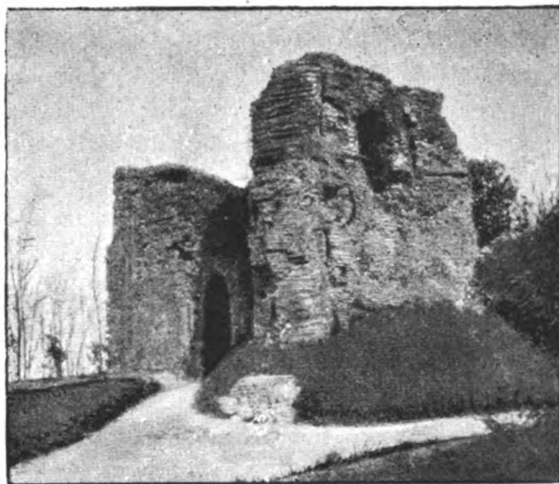
[6] Arch. bol. - *Entrate e spese della Camera*, vol. del 1421, c. 349 *r*.

[7] *Historiae Ravennae* (Venezia, 1589), p. 607.

d'Este, per Antonio di Montefeltro conte d'Urbino e per altri principi. Le epistole del Polentano erano del 1416. Dunque l'ingegnere lavorò per gli Estensi anche prima di passare al loro servizio e mentre si trovava a quello del Comune di Bologna. Non è possibile argomentare diversamente, come non è possibile supporre ch'egli operasse per Nicolò d'Este prima di andare coi Bolognesi; perchè Nicolò divenne signore di Ferrara solo nel 1393, quando già il nostro Senese era a Bologna da sette anni almeno.

Di questi lavori per Nicolò III, per Antonio da Montefeltro e per altri principi non abbiamo trovata traccia alcuna, ma l'autorità di Obizzo da Polenta, contemporaneo, conoscente anzi di Giovanni e con lui in rapporti d'interesse, ci toglie il diritto di sollevare qualsiasi dubbio.

Dei lavori ch'ei fece pel Signore di Ravenna abbiamo testimonianze dirette, le quali ci provano inoltre che furono fatti per l'appunto nel quinquennio 1416-1420. I lavori furono quelli in allora giganteschi dell'inalveamento del fiume Lamone detto anche Raffanara, nei quali si



AVANZI DEL CASTELLO DI GALLIERA

(Da una fotografia d'O. Guerrini).

impiegò un numero infinito d'uomini, tantochè invano Almerico Manfredi sollecitò un aiuto di soldati dai Polentani. [1]

Qui giova riprodurre il passo del Rossi: « *Paulo post XIII kal. Iun. Ravenna profectus* [*Opizo Polentanus*], *cum coniuge ac sorore, Pado derectus, Ferrariam, atque inde Venetias se contulit: Ravennam administrabat Hostasius filius, qui V. kal. equos aliquot patris, item ad Carolum Malatestam, petentem illos misit, eodemque die scripsit ad Ludovicum Manfredum, ut quos illi pater dederat pedites, remitteret: non enim posse eos diutius extra Ravennatem ditionem commorari, quando omnes fere huius regionis homines in deducendo in alveum Anemone flurio essent occupati. His autem litteris non Hostasius ipse tantum, sed et Laurentius Venerius Praetor, subscripsit. Curabat autem Opizo magnopere eam fluminis deductionem, quam videbat Ravennati plurimum agro, et Bagnacavallensi, ac reliquis profuturam et per hosce dies ad Ioannem Galeatium Manfredum, Faventinum Principem, Venetiis scripsit, eam ut iuraret, quia et ita iam fuisset pollicitus, et magnum illa esset Faventinae rei commodum allatura: et Ravennam reversus, ad Magistratus Faventinos; quos vocat Antianos, Nonis Iunii, per litteras significavit, tantisper sustinerent, dum* Ioannes Senensis *Ravennam veniret, quod propediem foret, tunc enim eam se rem curaturum diligentissime. Erat hic Ioannes, summus ea aetate Architectus, quem licet Opizo conduxisset, eius tamen uti opera*

[1] Vincenzo Carrari, *Storia di Romagna*. Ms. nella bibl. di Classe in Ravenna, *ad ann.*

et Bononienses et Nicolaus Estensis Marchio et Antonius Montisfeltrii atque Urbini Comes, aliique viri Principes, quod cognoscitur ex ipsius Opizi litteris, certatim studebant ».

Una lettera dello stesso Giovanni riconferma ch'egli nel 1417 si trovava ai servizi di Opizo, ed è la risposta all'invito fattogli dalla repubblica di Siena di recarsi in patria per fornire informazioni su certi beni e possessioni presso Radicofani, [1] come abbiamo veduto nel principio di questo studio. La lettera è questa:

« *Magnifici et potentes Domini, domini mei singularissimi.*

« Ho ricevuta la vostra littera, per la quale me requezite per certe informatione vorebbe la M. Vostra da me, debba venire a la presentia de quella. A la quale respondendo, dico: che considerato lo amore de la patria, et appresso quando sia perfectissimo servitore de la prefata Magnificentia Vostra, non è cosa pur fosse a me possibile, per quella non facesse: e dico cum animo sincero. E di ciò ben poter la M. Vostra essere certissima. Ma considerato, che mi sia conducto alli servitii di questo mio magnifico signore, signore Oppizo da Polenta, el quale ha fatto principiare certi lavori d'importantia grandissima, e da li quali non me poteria per modo alcuno absentare, che non redundasse a gravissimi danni al prenominato magnifico mio Signore, e a me in grande vergogna; per modo alcuno non vegio; chè me ne dole et pesa fino a la morte; potere fare quanto desiderarebbe ipsa vostra Magnificentia, et sería stata mia intentione. Si che adunque dignise my so servidore haverme per excusato, attento le casone dicte. A li servitii soi sempre apparecchiato offerendome. *Datum Arimini die VI Aprilis 1417.*

« *Vestre Magnificentie, Servitor*

Joannes de Senis ».

IX.

Giovanni da Siena a Ferrara — Castello di Finale.

Quando Giovanni da Siena dal servizio del comune di Bologna passò a quello del Marchese d'Este?

Giuseppe Campori dice che *pare certo* che Nicolò d'Este « lo pigliasse al suo servigio del 1425 o poco innanzi, nel quale anno vediamo essergli stata affidata la costruzione del castello » presso la porta S. Agnese in Ferrara. [2]

Noi pensiamo invece ch'ei passasse da Bologna a Ferrara nel 1422 o tutt'al più nel 1423; ma non più tardi.

Come abbiam visto, nel 1421 era ancora in Bologna. Nel 1424 invece si trovava già a Finale per l'ampliamento o ricostruzione della ròcca. In quel medesimo anno mandava la famiglia da Finale a Modena, e stendeva in proposito questa istanza:

« *Spectabilis et Egregie ac mayor honorande.*

« Vorave mandare la mia dona e la mia famía a Modena in nave; seria de bexogna che vuy ne parlasse cum el I. nostro Signore chel me fesse fare uno mandato che io non pagasse datio nè gabella alcuna nè al Finale nè simile in altro logo. E per vostro aviso voglio menare pocho masseria come è uno lecto una capsa et altre poche cosse per mio uxo, perchè spazatime presto.

« *Vester Johannes Sanensis Ingeniarius* ».

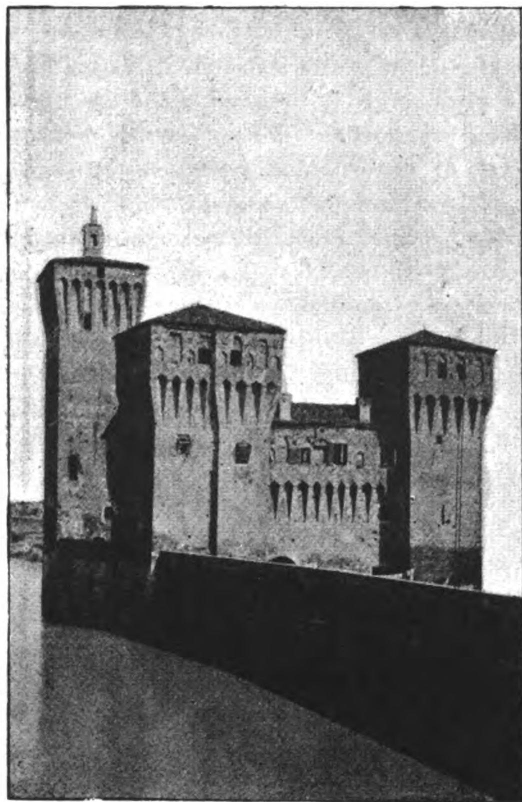
[1] MILANESI, op. cit., II, 84.

[2] *Gli architetti e gl' ingegneri civili e militari degli Estensi dal secolo* XIII *al* XVI, negli *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi* (Modena, 1883), serie III, vol. I, parte I, p. 21.

Sotto la petizione fu segnato: « *Factores fierj faciant bulletas omnino liberas dando fidecomissionem de reconducendo juxta consuetudinem* ». [1]

Anche per gli Estensi egli lavorò moltissimo, ma ben poco rimane dell'opera sua. Anzi si può dire che senza il castello di Finale non avremmo più nessun edifizio di considerazione, dal quale argomentare dello stile e del valore di Giovanni come costruttore e come artista.

Cesare Frassoni, lo storico di Finale, non è molto chiaro dove parla delle vecchie mura e delle ròcche del suo paese. Egli stesso vagava nell'incertezza, nè l'aiutavano i criteri artistici, perocchè credeva, ad esempio, che appartenessero ai tempi di Teodorico certi avanzi da lui



RÒCCA DI FINALE PRIMA DELLA DIVERSIONE DEL PANARO

(Da una fotografia dell'ingegnere Magni).

« diligentemente considerati per ogni parte » laterali alla chiesa, de' quali offre un disegno in cui appaiono archi scemi ed archi ogivali!

Rinunziamo a seguirlo nelle sue intralciate ricerche ed ipotesi fatte per « provare » [2] che Finale in diversi tempi ebbe *venti ròcche,* e riproduciamo quanto scrive del castello costrutto dal nostro Giovanni. « Quando logora dal giro di quasi mille anni la Rocca Possente Marchesana, nè più capace nel suo circuito di servire all'abitazione del Principe, risolvette egli di formarsi altro alloggiamento nella *Rocca del Comune Finalese.* Ivi pertanto sotto la direzione dell'ingegnero Giovanni da Siena, fece demolire diverse rovinose agghiacenze, che non contavano anch'esse

[1] Arch. di Stato di Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati,* anni 1422-24, a c. 165 *v.* Debbo le indicazioni dei documenti estensi alla gentilezza dell'amico conte Ippolito Malaguzzi, direttore dell'Archivio di Stato in Modena.

[2] *Memorie del Finale di Lombardia* (Modena, 1778), pp. 6 e 7.

minore età, essendo sì l'una che l'altra di esse ròcche nate, come si avvertì in un sol tempo. Ivi pertanto lasciata in piedi la maggiore nel mezzo ed un laterale assai vasto torrione demolito poi con mal consiglio di questo secolo, e di cui le vestigia tutt'ora si veggono, diedesi principio su quelle vecchie fondamenta, al presente giro d'essa ròcca ed alle tre grosse torri che le stanno angolari. Dal che più maestevole e forte si rese, per essere guardata e difesa in ciascuno degli angoli da una delle quattro suddette moli, comprendendovi quella che abbiam detto essere poi stata demolita. Cominciò tale lavoro nel luglio del 1425, essendo podestà il nobil uomo Pierino da Baisio ferrarese ». [1] Poco più avanti aggiunge: « E già terminato l'indicato lavoro della Rocca nel 1430 vennevi affissa, sebbene rozza, lapida in gotico carattere ». [2] Si risovviene poi di Giovanni, dicendoci che un suo discendente in Finale, cioè un Giovanni Francesco da Siena, militò nelle schiere del duca di Ferrara contro Giovan Francesco Pico. [3]

Giuseppe Campori per ciò che riguarda il lavoro dell'architetto senese alla ròcca di Finale dapprima seguì, senza nulla aggiungere, il Frassoni, limitandosi, come conclusione, a sollevare certo dubbio alla sua esattezza o sincerità, [4] dubbio che poi omise — come vedremo — riparlando di Giovanni sulla scorta di qualche documento. Giustamente però nella prima (1855) [5] come nella seconda memoria (1883) rimproverò al Frassoni di non aver prodotto l'iscrizione. Solo egli sbagliava ritenendola perduta « nella distruzione di quell'edifizio posteriormente accaduta ». [6] La ròcca non fu mai distrutta, chè ancora sussiste in discreta condizione e si pensa di restaurarla; e l'iscrizione fu rintracciata negli scavi recenti. Il Frassoni avrebbe fatto assai bene a copiar questa iscrizione perchè forse a' suoi giorni era ancora leggibile. Oggi pure la si vede nell'interno della fortezza, costretta al muro della torre maggiore, sopra la vecchia scala; ma restano visibili poche lettere, cosicchè non è più possibile decifrarla. In un esame attentissimo ci è parso *intravvedere* queste lettere:

. . . *Dei nomi*[*ne*] . . . .
. . *terreno* . . . . . *n* . . . . . .
. . *em* . . . . *m c c c c x* [*x*] *x* . .
. . *x* . . . . *eli* . . . .

Le notizie del Frassoni passarono poi negli scritti del Cittadella pel tramite del Campori; ma è difficile immaginare uno scrittore più trascurato e meno coscienzioso del Cittadella. Da qualunque parte egli trascriva, muta nomi, parole, date, fatti con una leggerezza da sbalordire. Cita infatti il Campori e dice per due volte che Giovanni da Siena « riparò la *Ròcca Possente Marchesana* innalzandola con quattro torri », [7] mentre invece il Frassoni e il Campori scrivono che resa quella inservibile, l'architetto ampliò o ricostruì la *Ròcca del Comune*. Citando poi il Milanesi muta *Jacopo della Quercia* in *Pietro della Quercia* e così via, di seguito, senza titubanza o ritegno.

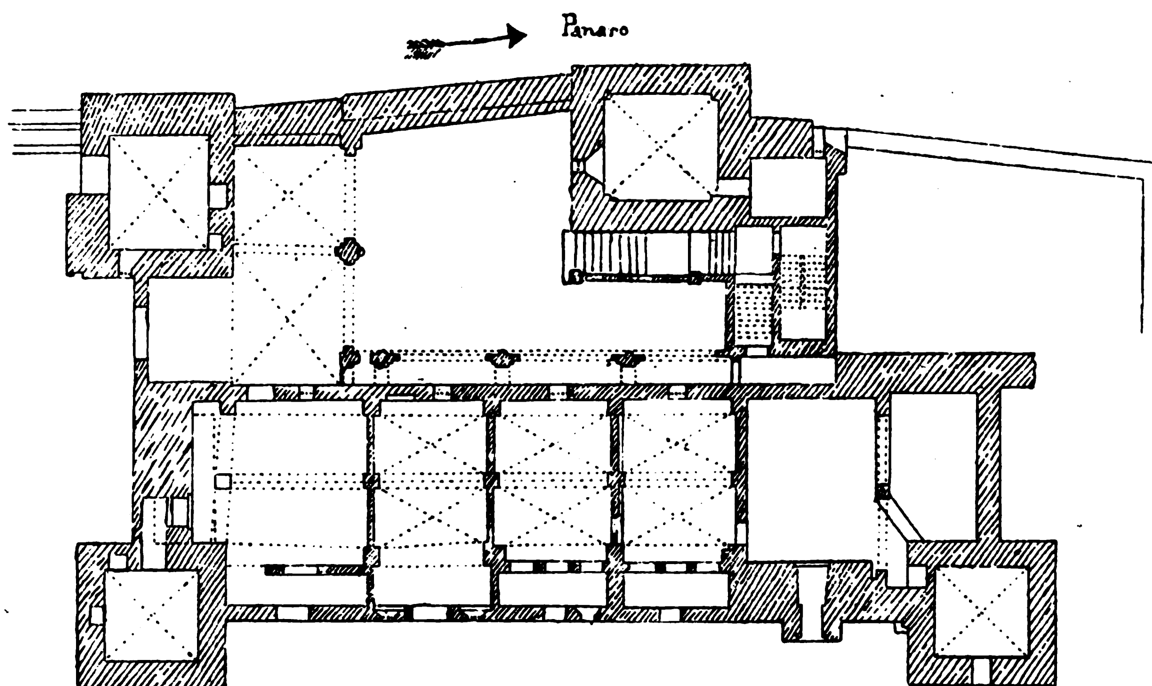
Le mura e la *Ròcca del Comune* di Finale furono costruite nel 1402 da Bertolino da Novara.

Il Frassoni scrive che l'ingegnere estense giunse a Finale nell'ottobre del 1402 « a formare diverse fortificazioni ed a riattare le mura, che malamente scrivonsi dall'Equicola e dal Sardi allora solamente innalzate ». [8]

Veramente il Sardi non dice affatto che *solo allora* si costruissero le mura di Finale: scrive all'incontro che Nicolò le fece *rifare*. [9] Il Frassoni dunque, anzichè discutere la testimonianza del Sardi, doveva citarla in suo appoggio come la sola di cui si potesse giovare, quantunque di storico troppo lontano dal fatto. L'aver, d'altra parte, prove indiscusse di fortezze sorte in

[1] Op. cit., 38.
[2] Op. cit., 41.
[3] Op. cit., 64.
[4] *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi* - *Catalogo storico* (Modena, 1855), pp. 443-44.
[5] Op. cit., 444.
[6] *Architetti e ingegneri degli Estensi* cit., 22.
[7] *Notizie amministrative storiche e artistiche relative a Ferrara* (Ferrara, 1868), tom. I, 538 e II, 277.
[8] Op. cit., 35.
[9] Gasparo Sardi, *Libro delle historie ferraresi* (Ferrara, 1646), lib. VII, 156.

Finale prima del 1402, non significa che tutto il paese dovess'essere murato. Fra Paolo da Legnago reca: « 1402. In quest'anno fu principiato a murare el castello, cioè la Rocha dal finale de Modena: per maestro Bertolino da novara inzegnero ». [1] Il passo della cronaca ferrarese dell'Equicola, riferito dal Campori, dice: « Adì 17 ottobre fu dato principio a fare e murare il Castello del Finale di Modena per mezzo di m.ro Bertolino Ingegniero del Marchese Nicolò ». [2] E se queste testimonianze riportate potessero parere incerte e alcun poco indefinite o tarde, nessun dubbio sarà però lecito sollevare contro quanto afferma Jacobo de Delayto, non solo contemporaneo e storico degli Estensi, ma per giunta cancelliere dello stesso Nicolò e in diretta conoscenza de' suoi affari. Le sue parole, fonte probabile di quelle dell'Equicola, sono queste: « *Anno MCCCCII. die XVII mensis octobris. Incoeptum fuit murari terram Finalis, inchoato primo*



PIANTA DEL CASTELLO DI FINALE.

fundamento eorum ad caput inferius secus Rocham in loco dicto Baluduro per Magistrum Antonium Prioris muratorum, cui locatum erat opus illud; et primus lapis positus fuit per manus Magistri Bertholini de Novaria Ingeniarii Domini Marchionis, cujus ordinatione laborerium struebatur ». [3]

Su Bertolino da Novara sono già state raccolte parecchie notizie, e, in tutti i casi, non sarebbe questo il luogo dove riparlarne. Non vogliamo tacere però ch'egli fu a' suoi tempi annoverato tra i migliori e più esperti ingegneri. Egli cominciò e condusse assai innanzi il famoso castello di Ferrara, nella quale città lavorò anche a due porte, all'abside e ad una cappella di *San Francesco;*

[1] R. Arch. di Stato in Modena - Biblioteca - Manoscritti - *Cronaca ferrarese* di fra Paolo da Legnago, a c. 98 *r.*

[2] *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi,* p. 379. Gli *Annali della città di Ferrara* di Mario Equicola d'Alveto si conservano mss. (sec. xvii) nella Bibl. comunale di Ferrara.

[3] *Annales Estenses* Jacobi de Delayto (Muratori, *Rer. Ital. Script.*, tom. XVIII, col. 974).

egli fondò e compì la ròcca di Mantova sulla riva del lago inferiore; egli fu più volte a campo per opere richieste nelle difese e negli assedi; egli a tal uopo fu ricercato dai Fiorentini mentre combattevano contro i Pisani; [1] egli finalmente si recò a Milano chiamato da Gian Galeazzo Visconti perchè verificasse alcuni lavori del duomo e rilasciasse il suo parere sulla loro solidità. [2]

Torniamo a Finale. Giovanni da Siena conservò qualche parte della ròcca costrutta da Bertolino, nel grande ampliamento o meglio nella riedificazione ch'egli ne fece per renderla abitabile dal marchese Nicolò. Il Frassoni stampava nel 1778 che le parti conservate furono la torre maggiore nel mezzo « ed un laterale assai vasto torrione, demolito poi con mal consiglio in questo secolo e di cui le vestigia tuttora si veggono ». [3] Sorgeva forse a settentrione, ossia dalla parte opposta all'ingresso attuale. La torre maggiore poi non fu da Giovanni conservata nel suo aspetto primitivo, ma alzata come dimostrano i modiglioni ad archetti trilobati.

L'abbondanza delle illustrazioni che aggiungiamo a questo studio dispensa da un'inutile ed inefficace descrizione. Preferiamo quindi dilungarci nell'esame dei documenti. Dopo quello del 1424, che ci prova come Giovanni da Siena fosse già a Finale, ne appare un secondo nientemeno che un decennio dopo quando già nel castello lavorava di pittura Ettore dei Bonacossi. [4] Il marchese Nicolò scrive, da Fossadalbero in data del 30 gennaio 1434, a' suoi *fattori generali*: « Carissimi nostri, M.° Zohanne da Siena dice chel manda moza 35 de calcina per lo lavorero nostro dal Finale ». [5] « Se così è — conclude — fategli fare la *bolleta soa libera* ». Poco dopo (13 aprile) riscriveva ai *fattori:* « Volemo che a M.° Zohanne da Sena nostro Inzignero vuy fazati dare ognj septimana L. V. march.^{e} del suo salario che li fo ordinate ». [6] Altri lavori conduceva contemporaneamente Giovanni per l'Estense, ond'era costretto viaggiar sempre pel Ferrarese. Il 15 aprile del 1436 Uguccione *de Abbatia* cancelliere, col visto di Leonello, faceva pagare *libras duas et soldos quactuordecim marchesinorum* ad un barcaiuolo di Ferrara perchè portasse Giovanni da Siena a Finale, con nave a tre remi, e quindi lo riconducesse a Modena. [7] Ma presto Nicolò III volle che l'ingegnere tornasse all'opera e vedesse di procurarne il compimento. Ecco una sua lettera al reggimento di Modena dell'11 agosto: « Nui havemo deliberato chel se daga fine et compimento a le fosse de la Rocha nostra del Finale et per questo havemo commesso a M.° Zohanne da Siena nostro Inzignero che se trasferissa lì de la septimana proxima futura aciò che lui la seguente proxima cioè al luni che sarà luni proximo futuro ad octo die possa fare cominzare a lavorare. Et pertanto volemo che voi fazadi comandare cento homini de le nostre ville obediente li quali al dicto luni, che sarà XX del presente siano tuto al dicto lavorero et fazano quanto per M.° Zohanne gli serà commandato. Et fatili commandare per tuta quella septimana. Cum questo che vengano forniti de badili, zapa et vange et scale che siano al Finale la domenica. Et successive de quando durarà el dicto lavorero, che serà presto, manderete el dicto M.° Zohanne quelli lavorenti che lui ve domandarà ». [8]

Gli uomini della terra di Finale, il primo giorno del 1442, chiesero a Leonello, succeduto a Niccolò nel governo del ducato, che condonasse loro il debito di lire ventiquattro di marchesini *pro resto salariorum quondam M.^{i} Johannis de Senis pro temporibus preteritis.* Il duca li appagò. [9] Non si creda però che il lavoro della ròcca fosse completamente finito. Di sei anni dopo (1448) è questo documento: « Spexa de la Rocha del finale de' dare adì viij de zenaro L. cinque de

[1] Cfr. Gius. Campori, *Artisti ital.* ecc. pp. 378-79 - *Architetti e ingegneri degli Estensi*, pp. 11-21 - L. N. Cittadella, *Notizie.... relative a Ferrara*, I, 350, 536-37, ecc.

[2] *Annali della fabbrica del duomo di Milano*, vol. I (Milano, 1877), pp. 213 e 215 - App. I (Milano, 1883), p. 255.

[3] Op. cit., 38.

[4] A. Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara* nella *Rivista storica italiana* (Torino, 1884), vol. I, parte II, 613.

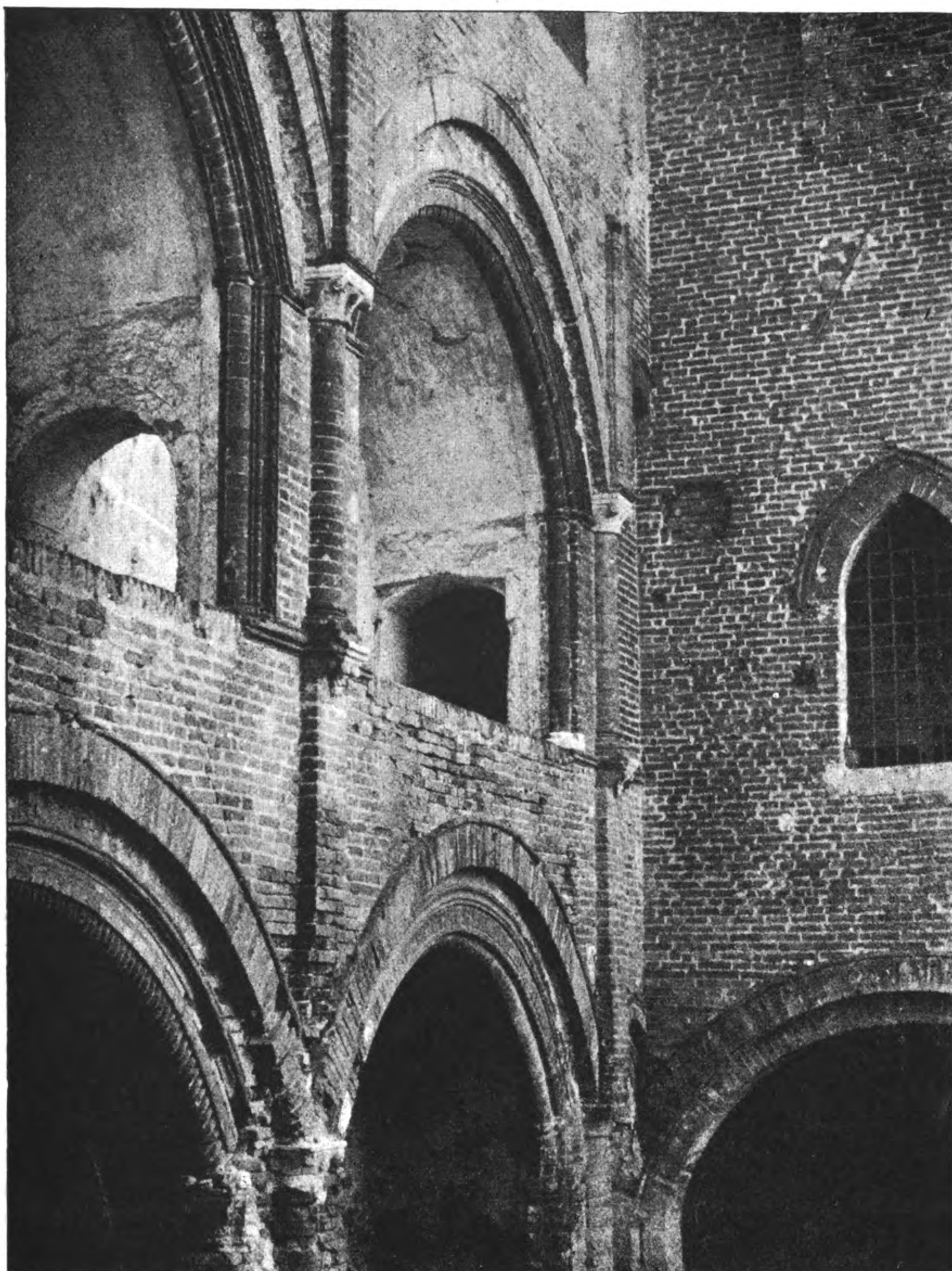
[5] R. Archivio di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati*, 1434 e 1435, c. 6 r.

[6] Lib. cit., c. 23.

[7] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di mandati*, 1436-38, c. 35.

[8] Campori, *Architetti e ingegneri degli Estensi*, p. 22.

[9] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di Mandati*, 1441-42, c. 172.



RÒCCA DI FINALE - ANGOLO PRESSO L'INGRESSO ATTUALE

(Da una fotografia dell'ingegnere Magni).

marchesini per lei a M.° Cosme muradore per sua fatica et merzegna de inarpexare la sala de la rocha dal finale per lo dicto precio d'acordo cum M. Carlo che fo podestà lì ».[1]

Col volgere del tempo, il letto del fiume Panaro (che lambiva il lato meridionale del castello) si era alzato, rendendo indispensabile anche l'alzamento delle rive e quindi un grande interrimento all'esterno come all'interno della ròcca. Tutto il loggiato inferiore dei tre sovrapposti nella corte e i vani rispondenti erano coperti di terra e calcinacci, come la scala che aderisce alla torre maggiore. Solo per la recente diversione del Panaro è stato possibile scoprire tanta parte di castello e mettere in luce e scala e loggia terrena e basi, e l'iscrizione ricordata dal Frassoni, rilevando di tra il materiale di disfacimento palle di macigno per bombarde, avanzi di terrecotte lavorate e cocci di ceramica dipinta non privi di valore e d'interesse.

Ora tutte le cure sono rivolte ai ristauri di questo edifizio, ristauri utilissimi e degni nel rispetto storico ed artistico. La ròcca di Finale va con ogni cura conservata perchè notevole in sè stessa per buona architettura, perchè è la sola opera integra che ci resta di Giovanni da Siena e perchè, infine, appartenne agli Estensi.

X.

Fortezza di Sant'Agnese in Ferrara.

Jacopo dalla Quercia nel 1428, mentr'era, cioè, occupato a scolpire i bassorilievi della porta maggiore di *San Petronio*, scrisse da Bologna, il 4 luglio, all'operaio del Duomo di Siena, una lettera che comincia: « Per lo fante vostro ò ricevuto due vostre lettere contenette e l'una sopra al fatto del maestro del difizio e de la muraglia avete a far fare per la Logia di San Pavolo; avisandomi d'un maestro senese, el qual deb'èssare in paese, sofiziente a la facienda. E per vostro aviso lo ditto maestro, el qual m'è noto, si chiama maestro Giovanni da Siena: lui è a Ferrara chol Marchese e si li chonpone un castello molto grande e forte drento da la città, e si li dà duchati 300 l'anno e le spese per 8 boche: e questo so di cierto: quando si venisse chostà, di no, penso: e non è maestro chola chazuola in mano, ma chonponitore e 'ngiengiero ».[2] Queste parole del celebre scultore mostrano quale e quanta era la stima in cui teneva il nostro architetto.

Però il Campori solleva qualche dubbio su quei trecento ducati. Sembrano un po' troppi in ispecie per Giovanni che il 23 aprile 1434 (sei anni dopo la data della lettera), supplicando il marchese che lo facesse pagare, si lamentava della propria condizione: « A me occorre, come fa a lupo che per fame n'escì dal boscho et qui per mi non se racoglie nè pane nè vino, nè ho casa donde possa stare, anci per pagare la pizone de la casa ho venduta una mulla, perchè soldati non me siano venuti ad casa. Et per adviso de la Il. V. S. de vostri lavoreri non tochai mai uno solo dinaro, se non che ho facto fare bullettini, sì che non me se po' apichare dinaro adosso. Ma io ho speso tuto quelo che ho possuto fare per utilità de la V. I. S. Et ho facto venire in questo anno 200 pali et docento asse et pagato, et ho pagato per ferramenta de questa septimana passata che se po' vedere per li vostri lavori libbre 200 oltre pali et l'asse, et sum rimasto sì al verde che ho tolto ad usura libbre dosento ».[3]

Nell'assegno dunque Jacopo dalla Quercia, con probabilità, esagerava. Nel resto però si mostrava benissimo informato, perchè, proprio allora, Giovanni da Siena costruiva a Nicolò un castello detto *di Sant'Agnese* ed anche *Nuovo*. Il medesimo Campori rileva da una postilla di G. B. Giraldi Cintio, ad una cronaca ferrarese conservata nella Biblioteca Estense, questa notizia:

[1] Arch. di Stato in Modena – Camera marchionale – *Libro memoriale, b*, a c. 2 *r*.

[2] GAET. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, II, 144.

[3] Arch. di Stato in Modena – Camera marchionale – *Registro di Mandati*, 1434-35, c. 29 *r*. – Cfr. *Architetti e ingegneri degli Estensi*, pp. 23-25.

« Et del 1428 il Marchese Nicolò fecce prencipiar Castelnovo dalla porta di S. Agnese, et fu lo ingegniero mastro Giovanni di Siena et finito che fu, li messe dentro madona Philippa dalla Tavola citadina di Ferrara, sua inamorata ». [1]

Gian Battista Aleotti, altro ingegnere estense, nel secolo XVI, scrisse che *Castel Nuovo* fu fabbricato presso il Po « più per diletto che per fortezza ». [2]

Gli storici mettono il principio della nuova ròcca di Sant'Agnese sotto l'anno 1428, ma il lavoro cominciò prima, nell'anno antecedente. Cade però in errore il Campori scrivendo: « Nel-



SCALA DELLA RÒCCA DI FINALE

(Da una fotografia del marchese Rusconi).

l'Archivio Estense conservasi una nota di opere eseguite da M.° Domenico Taiamontis lapicida veneziano alla fortezza di S. Agnese dal 1425 al 1432 ». [3]

Abbiamo sott'occhio la nota citata, ma i primi lavori risalgono alla fine del 1428, e non al 1425. Nella stessa intestazione è segnato: « Fadi dare et pagare a la fortezza da Sancta Agnese et per lei a magistro domenego Taiamonte da Vinesia per più et diverse quantità de prede vive, che lui ha dato in più volte a la fortezza.... per fare più et diversi lavoreri necessarij..... *comenzando per infino de l'anno 1428* et finendo per tuto l'anno 1432 ». [4]

Con l'apparire del 1427 si cominciarono forse i lavori di scavo pei fondamenti. Poi, il dieci aprile dello stesso anno, si stipulò una compra di pietre e di calce da Nicolò dello Scotto

[1] *Artisti italiani e stranieri,* ecc., p. 444.

[2] CAMPORI, *Architetti e ingegneri degli Estensi,* 25.

[3] Op. cit., 22.

[4] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di Mandati,* 1434-1435, c. 104 r.

fornasaro. Le parole di questo atto: « Per lo lavorero di le fortece che se fano a la riva del Po, circa le mura de Ferrara », provano che almeno procedevano gli scavi, i ripari contro la corrente del fiume e le prime fondamenta. Nicolò dello Scotto s'impegnò di *numerare e consignare* « tanta quantitade de prede et de calcina, che ascenda a la summa, prezio et valore in tutto de libre MM marchesine ». La consegna doveva cominciare nello stesso aprile. Inutile dilungarci su questa stipulazione. Solo è da notare come in essa si dica che il *fornasaro*, dal 27 di marzo al 10 aprile, aveva consegnati a Giovanni da Siena altri materiali e precisamente « miara sexantatre et cinque centanara de prede et moza octantaquatro et stara v. de calcina ». [1]

I lavori sopraterra, ossia i lavori apparenti, dovettero cominciare solo col 1428. Così si giustifica la data prodotta dagli storici.

Domenico Taiamonte non fornì molto in quell'anno. All'8 novembre è registrato il suo primo credito di 25 ducati d'oro « per xxv pezi de prede insuriana, non lavorade, per fare capitelli ». La maggior parte dei lavori egli fece nell'anno seguente. « De' havere adì xv de zenaro 1429 ducati xij d'oro per octo mexole de preda, che serve per quatro poste de botaci per la crosiera del primo cortile ». Pei prezzi delle opere d'allora e pei nomi in uso fra gli artefici del tempo, il documento sarebbe tutto importante. La sua lunghezza ci costringe però a rilevare le cose che possono maggiormente interessare.

« De' havere ducati viiij d'oro per tri cochuoni de preda viva lavoradi ad le divise del nostro Signore per la decta crosiera ». Continuano note di *bancaliti de preda viva lavoradi e non lavoradi, di pezzi de preda per fare capitelli e baxe da tre teste, di colonnelli da fare le scale.* « Et de' havere ducati lxxv d'oro per 25 capitelli et 25 base de preda viva lavorate ad divisa del nostro Signore ». Col 1430 e '31 il Taiamonte non cessa di fornire macigno grezzo o lavorato. « Et de' avere el dicto adì xxiiij de zugno 1430 ducati lxxxx d'oro per una posta de arme de preda viva lavorada a le divise del Signore ciò è aquila, alicornio . vorbas . cimiero cum le sue cornixe ». Nell'estate del '30 si lavorava di già nelle sale superiori alla loggia.

Giovanni da Siena approvò tutte le stipulazioni segnate il giorno 18 febbraio del '30.

Altri documenti possediamo intorno la fortezza di Sant'Agnese. Nell'ottobre del 1433 un Bartolommeo di Parolario, fornaciaio, avanzò istanza al Marchese per essere compensato dei danni sofferti da quando due sue casupole furono occupate pei lavori del nuovo castello. Giovanni da Siena confermò la supplica: « Bartholomio parolaro m'à apportado et hame aduto una soa domanda in la quale se contene de doe soe case poste in la contrada de San Climento apresso la forteza de Sancta Agnese de le quale se ne occupò una per legname che se messe dentro, che era de la fortezza in l'anno 1429 del mese di magio per insino de l'anno 1433 cum legname ecc. Anchora se ne occupò l'altra casa et foge messo molto legname dentro che era de la dicta fortezza, et occupasse per stalla per li cavalli del nostro Ill. Signore quando lui vegneva ad la dicta fortezza, et foe ocupata in l'anno 1431 per insino in l'anno 1433 ». [2] Esaudita nel '34 l'istanza di Bartolommeo, ne fu presto *avanzata* un'altra di Apparuto d'Orio Apparuti, il quale chiedeva d'essere a sua volta compensato, perchè con la ròcca si era occupata l'area di certe sue case bruciate nel 1425 e se n'erano presi poi i materiali per usarli nella costruzione della ròcca stessa. [3]

Dai documenti riassunti o prodotti sembra che Castel Nuovo o di Sant'Agnese cominciato nel 1427 fosse compiuto nel 1433. Altre notizie tratte dai libri dell'Archivio di Stato di Modena mostrano come nel 1435 fossero fatti nuovi lavori di rinforzo o d'ampliamento o di riparo alla ròcca. Nicolò III scriveva da Copparo a' suoi fattori (21 agosto): « M.° Zohanne da Siena nostro inzignero ce ha scripto una lettera..... Volemo che mandati per dicto M.° et che da quello pigliati informatione del modo se ha ad tenere in havere el palame del quale lui ce scrive, advi-

[1] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Liber locationum, datiorum et fideiussionum et obligationum camere*, 1423-1434, c. 65 r.

[2] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di Mandati*, 1434-35, c. 26.

[3] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro per lo officio de la Exactoria*, 1426-39, c. 111.

sandone che nostra intentione è che subito *et visis presentibus* mettati tale ordine che per vui non resti che non fazamo fare quelli fondamenti se bisognano fare al presente che sono le acque pichole ». A margine è la postilla: *Pro palis fundamentorum ad castelnorum* ».[1] Durante quei lavori si ampliarono anche le fosse, con nuovo danno del povero Bartolommeo di Parolario, di cui abbiamo or ora veduta un'istanza. Egli si lamenta che certa sua casa (una delle due già ricordate) *in contrata Sancti Clementis iuxta foreas Castrinovj* minacci ruina *propter cavamentum noviter factum de dictis foreis.* Bartolommeo di Bonsignore e Nicolò del Cossa stimarono detta casa e conclusero: « Se convene butare zoso perchè la è a pè de le dicte fosse da on lado dentro ».[2]

Il castello di Sant'Agnese è distrutto da un pezzo. Smantellato nel 1562, ruinato quasi interamente pel grande terremoto del 1571, il duca Alfonso II ordinò all'Aleotti di demolirlo. Questi s'accinse all'opera nel 1580 e finì nel 1584. Della grande ròcca non si ha disegno o descrizione.[3]

XI.

Ultime notizie su Giovanni da Siena — Quando morì?

Raccogliamo in queste ultime pagine i documenti che ci restano intorno all'architetto senese.

Abbiamo veduto quale pittura egli facesse delle sue condizioni economiche nel 1434. In quel medesimo anno, in omaggio al suo signore, egli regalò cento lire per la *fausta* occasione delle nozze di Leonello con Margherita figlia di Giovanni Francesco Gonzaga marchese di Mantova.[4] Ma molto probabilmente il Senese fu così splendido dopo aver ritirate per suo salario trecentoquarantotto lire di marchesini. Nello stesso libro ov'è registrato il suo dono *nunziale,* e precisamente ventisei carte prima, leggiamo: « *Mccccxxxiiij. Introitus denariorum exactorum a certis comunitatibus pro salario magistri Johannis de Senis Ingeniarij* ». E sotto è l'ordine od elenco dei comuni che contribuirono. Modena è segnata per 96 lire di marchesini; Reggio per 60; Bondeno, Finale, San Felice, Nonantola, Ari (?), Comacchio, Argenta e Filo per 24 ciascuno.[5]

Nel 1435 dovette anche applicarsi a diversi lavori idraulici. Il primo d'agosto informò il Marchese di certi lavori da eseguirsi nel porto di Magnavacca e negli argini del Po. « *Facta longa disputatione hinc inde et argumentatione deliberarerunt quod portus Magnavache debeat astringi et ageres padirerj alzari et fortificari, et maxime ex informatione facta a magistro Johane de Senis ingeniero* ».[6] Nel novembre dello stesso anno diede un parere, insieme ad altri delegati, per giudicare di alcune « diferentie *d'acqua* » su cui non giova fermarsi.[7]

In tanta abbondanza di documenti, nulla poi abbiamo trovato che confermi l'ipotesi del Rio,[8] raccolta dal Cittadella,[9] che, cioè, Giovanni fosse l'architetto della villa di *Belriguardo* a circa sette chilometri da Ferrara.

[1] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di Mandati,* 1434-35, c. 133.

[2] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di Mandati,* 1436-38, c. 9.

[3] CAMPORI, *Architetti e ingegneri degli Estensi,* 25 - CITTADELLA, op. cit., I, 235, e II, 277. - Per non venir meno all'abitudine di scrivere inesattamente, il Cittadella una volta dice che il terremoto fu del 1570; l'altra, del 1571!

[4] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - Libro *Intrata et spexa,* segnato 8, a c. 99. - CAMPORI, *Arch. e ing. degli Estensi,* 25.

[5] Libro *Intrada et spexa,* cit., c. 73. - Un piccolo mandato di pagamento a Giovanni da Siena (22 aprile 1435) è nel *Registro dei Mandati,* 1434-35, a c. 100.

[6] CITTADELLA, op. cit., 538.

[7] Arch. di Stato in Modena - Cancelleria ducale - *Carteggio e Documenti di Rettori* - V. un altro doc. per un parere di Giovanni sul condotto delle acque di Modena, in CAMPORI, op. cit., 53.

[8] A. F. RIO, *De l'art chrétien* (Parigi, 1861) vol. III, p. 402.

[9] Op. cit., I, 350.

L'ultimo documento che riguardi a Giovanni *vivo* è del 23 luglio 1438. Consiste in un mandato di quattro ducati d'oro perchè si rechi ad Assisi a sciogliere un voto in nome di Margherita moglie di Leonello: « *Mandato Illu. domini nostri, domini Marchionis Estensis etc. vos domini.... factores generales ipsius dari faciatis Johannj de Senis ducatos quatuor aurj, pro eundo Assisium pro quodam voto pro solvendo nomine Illu. domine domine Margarite Estensis. Franciscus de Libanorijs scripsit xxiij iulij 1438* ». [1]

Tornò Giovanni da Assisi? Morì per malattia o per qualche disgrazia nel lungo viaggio, lunghissimo pei tempi e per lui vecchio? Ammalò poco dopo il suo ritorno presso gli Estensi? Chi lo sa? Certo egli non sopravvisse di molto al luglio del 1438. Tutt'al più possiamo pensare ch' ei finisse la vita intorno al 1440. Del seguente anno abbiamo un documento che ci prova ch'egli era già morto: « 1441. M.° Carlo de' dare per cagione de la spesa che andò a colare el ramo che se zellò in lo fornello et fo miara L. 36. Et de' dare per lo callo del dicto ramo ad Libre 10 per centenaro de ramo monta libre 300 de ramo. Se dicto ramo se zellò fo deffecto de li magistri che dormì la nocte apresso al fornello perchè de dicta spesa lo Ill. nostro Sign. non de' pagare niente. Et de' dare per la spesa di decto ramo che se messe ad collare al fornello che *fe' fare M.° Zohanne da Siena* et volse che se colasse ad suo modo . non se posse colare . et poi se rope el fornello . et butò el ramo per casa et per la forma che se guastò soto terra.... L. 60. Et de' dare per lo callo de dicto ramo a libre 10 per cento de ramo che vene ll. 270. M.° piero non doveva fare ad senno de m.° Zohanne da Siena *perchè dicto M.° Zohanne non se intendeva de questo mestiero,* et chi ha facto il danno pagi le spese et perciò lo Illu. nostro Signore non de' pagare niente, etc. ». [2] La testimonianza di Leonello che Giovanni non s'intendesse di far bombarde, avrebbe bisogno di conferma, prima di tutto, perchè, come ci dice lo stesso documento, non fu lui che condusse a fine la fusione; in secondo luogo, perchè abbiamo veduto ch'egli avea fatte (e con buon esito) altre bombarde pel Comune di Bologna sino dagli anni 1400 e 1401. Comunque sia, è chiaro che le parole del documento « *non se intendeva* » dimostrano che l'ingegnere senese era morto. Infatti in un'altra scrittura, di poco posteriore, del primo febbraio 1442 è scritto: « *Quondam m. Johannes de Senis* ». [3] Inutile, dunque, seguire più il Campori in quelle sue congetture dove s'affatica a provare che un Giovanni da Siena *ufficiale sopra le stalle* nel 1450 e un Giovanni da Siena *marangone* nel 1451 dovevano essere altre persone dal nostro architetto! Egli aveva tirate le cuoia da un buon decennio!

CORRADO RICCI.

[1] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di Mandati,* 1436-38, a c. 219.

[2] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di Mandati,* 1441-42, c. 31.

[3] Arch. di Stato in Modena - Camera marchionale - *Registro di Mandati,* 1441-42, c. 172.

LA CAPPELLA DI SAN PIETRO MARTIRE

PRESSO LA BASILICA DI SANT'EUSTORGIO IN MILANO



L'INTERESSAMENTO che la Direzione del *South Kensington Museum* ha recentemente dimostrato per la cappella di San Pietro Martire in Milano, ordinando la esecuzione di un grande modello del monumento, colla riproduzione fedele di tutti i particolari di scultura e di pittura, rende doveroso il richiamare maggiormente l'attenzione sopra questa insigne opera d'arte della metà del secolo XV, uno degli esempi più attraenti dell'accordo fra l'armonia delle linee architettoniche e le delicatezze della plastica e del pennello, e al tempo stesso, uno degli esempi più interessanti per la storia della evoluzione dell'arte locale lombarda, verso le forme classiche del Rinascimento. E poichè le ricchezze artistiche che danno valore a questo monumento si collegano intimamente al culto secolare professato dai milanesi per il Santo cui è dedicato il monumento, così, volendo tessere la storia della cappella, non sarà inutile il prendere le mosse dall'origine di questo culto, e cioè dalla metà del secolo XIII.

*
* *

Pietro da Verona, frate domenicano, fu uno degli strenui sostenitori del nuovo ordine regolare, detto dei frati predicatori, fondato nel 1206; inscritto nell'ordine dallo stesso San Domenico in Bologna nel 1221, spiegava tosto una attività instancabile nel predicare contro gli eretici che, divisi in numerose sètte e famiglie, pullulavano per tutta Italia; perciò nel 1230, veniva da Innocenzo IV nominato inquisitore generale degli eretici in Lombardia.

Pietro pose in Milano il suo quartier generale, e tanto seppe spiegare la sua influenza, che, secondo il cronista Galvano Fiamma, nessuna azione gli veniva contrastata. La basilica di Sant'Eustorgio — che a quell'epoca era una delle basiliche extramurali — fu il campo della guerra che Pietro mosse contro gli eretici, come risulta dalle iscrizioni che esistevano sul pulpito posto sulla fronte della basilica. [1]

[1] Il pulpito che si vede ancora oggidì sull'angolo della facciata, sostenuto da una colonna (vedi lettera *C* nel disegno planimetrico, fig. 1ª) è quello eretto nel 1597 dal governatore di Milano D. G. Velasco, in sostituzione del vecchio pulpito in legno che servì a Pietro da Verona per confutare gli eretici; si notano ancora sui parapetti del pulpito le traccie delle due iscrizioni, dipinte verso la fine del secolo XVII, l'una ricordante i prodigi dell'eloquenza di Pietro nel confutare i manichei, l'altra ricordante il miracolo della nube che al cenno del predicatore si interpose fra il sole e la turba dei fedeli, miracolo che ritroviamo illustrato col pennello e collo scalpello nella cappella del Santo.

Il testo integrale di queste iscrizioni ci è conservato a p. 2-3 della *Illustrazione della chiesa di Sant'Eustorgio* di MICHELE CAFFI - Milano, 1841.

La guerra che l'inquisitore Pietro mosse agli eretici fu così violenta, e tanto lontana dal precetto evengelico che vuole, non la morte, ma la conversione del peccatore, da spingere agli eccessi di bandire, spogliare ed abbruciare gli eretici; la quale ultima misura fu a quel tempo considerata tanto meritoria, da venire registrata nell'epigrafe apposta al monumento del podestà di Milano, Oldrado da Tresseno, con queste parole: *Catharos, ut debuit uxit.* [1]

Nessuna meraviglia quindi se gli eretici, così accanitamente perseguitati, ebbero ricorso alla vendetta: ai 6 di aprile del 1252 — giorno di sabato *in albis* — Pietro, mentre assieme ad un compagno, frate Domenico, faceva ritorno da Como a Milano, veniva nelle vicinanze del bosco di Farga assalito proditoriamente da due sicari, Pietro Balsamo e Albertino Porro, prezzolati da Stefano Confalonieri grande fautore degli eretici. Pietro rimase morto sul colpo; Domenico, trasportato al vicino paese di Meda gravemente ferito, spirava sei giorni dopo.

Il corpo di Pietro venne tosto trasportato a Milano e deposto nella basilica di San Simpliciano — situata fuori le mura di Milano, sulla strada che conduceva a Como — per dar tempo di preparare la cerimonia funebre colla quale, il giorno appresso, con grande concorso di popolo, venne la salma trasportata, attraversando tutta la città, alla basilica di Sant'Eustorgio ch'era stata il campo delle predicazioni di Pietro; e tale fu la venerazione del popolo per la sepoltura dell'inquisitore, e così rapida fu la fama delle grazie ricevute, che, non ancora trascorso un anno dalla morte, nel giorno della Annunciazione del 1253, Innocenzo IV, in Perugia, ascriveva Pietro nel novero dei Santi, fissandone ai 29 di aprile la festa; al dire del cronista Gotofredo da Bussero, il culto per San Pietro Martire si diffuse così rapidamente, che nella sola diocesi di Milano s'innalzarono chiese ed altari in suo onore a Rosate, Desio, Galbiate, Bernareggio, Agliate, Cuggiono, Laveno, Monza: e sette altari gli venivano dedicati nelle chiese di Milano.

Rimasto per breve tempo sepolto in terra, nel cimitero dei martiri adiacente alla basilica, vicino alla cappella di Sant'Eugenio che era attigua al campanile, il corpo di San Pietro Martire veniva, in seguito alla canonizzazione, levato di terra alla presenza dell'arcivescovo Leone da Perego, e — dopo esser stato esposto alla divozione dei fedeli per un giorno intero, sopra il pulpito della piazza di Sant'Eustorgio, dal quale il Santo aveva tante volte predicato contro gli eretici — veniva riposto in una semplice arca di marmo donata dall'abate di San Simpliciano, il quale ricordava come lo stesso San Pietro vivente, nel vedere quell'arca, avesse detto che era degna di accogliere il corpo di un santo martire. [2]

Quest'arca venne disposta nell'interno della basilica nel posto indicato dalla lettera *A* nel disegno planimetrico, dirimpetto all'ingresso che, a quel tempo, esisteva verso la via di Santa Croce (lettera *B* della planimetria); [3] più tardi, verso il 1312, secondo il cronista Galvano Fiamma, l'arca venne circondata con una cancellata, « *circa archam B. Petri facta est cortina cum leun-*

[1] Il monumento, consistente in una statua equestre ad altorilievo, si vede tuttora nel lato di sud-ovest del palazzo della Ragione.

[2] Questa basilica, fondata nel IV secolo dal vescovo di Milano Sant'Eustorgio, in vicinanza al primo fonte battesimale, detto di San Barnaba, venne, come le altre basiliche extramurali di Milano, ampliata e ripetutamente trasformata dal secolo VIII al X, e l'arcivescovo Ariberto d'Intimiano, nel suo testamento (1034), la menziona fra le chiese più cospicue di Milano, chiamate a raccogliere la sua eredità. L'orientazione della basilica colla fronte a ponente, la forma a tre ampie navate terminate da tre absidi e senza navata trasversale, la varietà di struttura dei piloni della nave maggiore, le tracce numerose di dipinti, la disposizione di matronei in parte delle navate minori, sono altrettanti indizi della vetustà ed importanza di questa basilica e delle vicende attraversate prima del secolo XII. Maggiore importanza assunse la basilica quando, nel primo quarto del secolo XIII, venne destinata all'ordine dei padri predicatori.

[3] Nella quinta campata della nave sinistra, adiacente al chiostro, occupata dall'arca di San Pietro Martire, esisteva l'altare di San Domenico, che in quella circostanza venne rimosso: tale collocazione dell'arca si spiega col fatto che, nella corrispondente campata della nave minore di destra, si apriva la porta verso la via Santa Croce, prospettante l'edificio dell'antichissima Fonte di San Barnaba: la via Santa Croce conduceva direttamente alla città, per cui l'arca del Santo si presentava immediatamente a tutti i fedeli che per quella strada accedevano alla basilica: nella crociera attigua, e cioè nella quarta campata, venne eretto l'altare in onore del Santo, come si vede nel disegno planimetrico.

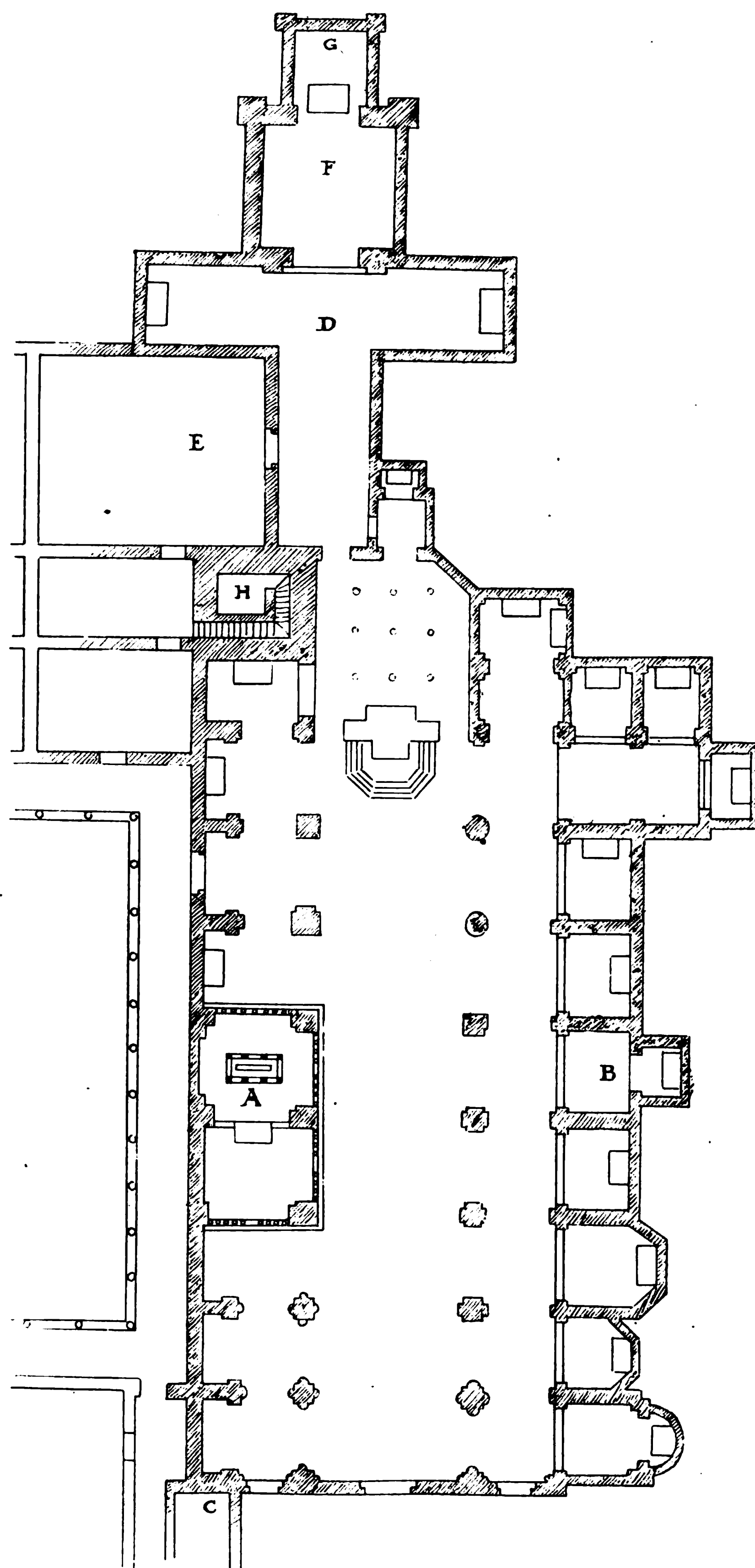


FIG. 1ª. PIANTA DELLA BASILICA DI SANT'EUSTORGIO, SECONDO UN DISEGNO DEL SECOLO XVII

(Raccolta Bianconi, Archivio Civico).

Spiegazione delle lettere.

A Posizione originaria dell'arca di Balduccio.
B Porta laterale d'ingresso alla basilica, nel secolo XIV.
C Posizione del pulpito dal quale Pietro da Verona predicava al popolo sulla piazza della basilica.
D Antica sacrestia (?).
E Nuova sacrestia.
F Cappella di San Pietro Martire.
G Posizione occupata dall'arca di Balduccio dal 1736 al 1875.
H Campanile.

culis marmoreis », disposizione che dal Taegio (*De Insignis Ord. Praed. Diss. III,* lib. III, p. 193 verso) è più chiaramente indicata « *Communitas Mediolani ob S. Martyris reverentiam circa praenominatam archam cortinam ferream valde pulchram, cum aquilis et leonibus fabbricari fecit* ».

Lo stesso Taegio, nel lib. III, *Monum.,* pag. 142, accenna a questa cancellata colle parole: « *marmorei rubro colore cancelli* » dicendola cominciata già prima del 1312, assieme al pavimento di marmo bianco e nero, *schema Praedicatorum,* e cioè dei colori dell'ordine domenicano. Dal che si può arguire come l'inferriata, colla quale veniva impedito l'avvicinarsi dei fedeli all'arca del Santo, fosse sostenuta da colonne in marmo rosso, portate probabilmente da leoni, e sorreggenti delle aquile.

Aumentando sempre più la venerazione per il sepolcro e le oblazioni dei fedeli, si pensò alcuni anni dopo ad erigere un sontuoso mausoleo, interessandosi a ciò lo stesso Azzone Visconti, signore di Milano, e lo zio di questi, Giovanni, vescovo di Novara; l'opera venne affidata allo scultore pisano Giovanni di Balduccio,[1] il quale, per il prezzo di circa duemila ducati d'oro, la condusse a termine nel 1339 dopo tre anni di lavoro; e l'anno successivo, Giovanni Visconti, arcivescovo di Milano, nell'occasione del Capitolo generale dell' ordine domenicano, trasferiva il corpo di San Pietro Martire nel mausoleo, mentre la testa del Santo veniva collocata in un prezioso tabernacolo d'argento donato dallo stesso arcivescovo.[2]

* * *

Il monumento consiste in una ricca urna funeraria di marmo bianco, sostenuta da otto pilastri in marmo broccatello di Verona: otto statue aderenti ai pilastri, e poggianti sopra mensole portate da animali e chimere, rappresentano le Virtù, e precisamente — secondo la indicazione incisa sulla tavola del capitello corrispondente ad ognuna delle figure — *Yhustitia, Temperantia, Fortitudo, Prudentia,* verso la fronte del sarcofago, e *Hobedientia, Spes, Fides, Caritas,* nella fronte posteriore. I capitelli di questi pilastri si allargano a forma di graziosissime mensole, per meglio sorreggere il sarcofago, le cui pareti verticali sono decorate con ricchi bassorilievi rappresentanti i principali episodi della vita del Santo: la composizione centrale della fronte anteriore rappresenta la consegna, fatta da Innocenzo IV al generale dei Domenicani, della Bolla di canonizzazione sulla quale si legge: *sanctorum martirum cathalago duximus ascribendum* (sic): a sinistra è rappresentata la esposizione del corpo del Santo alla venerazione dei fedeli, fatta dall'arcivescovo Leone da Perego: a destra la scena miracolosa della tempesta sedata dal Santo per invocazione dei naviganti. I tre bassorilievi della fronte posteriore rappresentano: il miracolo della favella data dal Santo ad un muto, in presenza del popolo radunato davanti la chiesa: il miracolo della nuvola invocata dal Santo per proteggere dai raggi del sole i fedeli che ascoltano la predicazione sulla piazza della chiesa: le varie guarigioni di infermi ottenute dal Santo.

Dei due bassorilievi che adornano i lati minori del sarcofago, quello a sinistra rappresenta il martirio di San Pietro nel bosco di Farga, mentre quello di destra pare voglia raffigurare il

[1] Giovanni di Balduccio, discepolo forse di Andrea Pisano, ebbe a scolpire in Milano anche la porta di Santa Maria in Brera, che andò distrutta e dispersa nello scorso secolo, come risultava dalla iscrizione che si leggeva sull'architrave della porta stessa: MCCCXLVII. *tempore praelationis fratris Guillelmi de Corbetta praelati hujus domus, magister Johannis Balducii de Pisis haedificavit hanc portam. B* + (sigla degli Umiliati di Brera).

[2] I Torriani prima, poscia i Visconti spiegarono un grande interessamento per la basilica, richiamandovi la devozione e le offerte del popolo, per modo da arricchirla sempre più di opere d'arte: i Visconti, prendendo a proteggere il potente ordine dei domenicani, a partire dall'arcivescovo Ottone Visconti, ampliavano verso il 1280 il chiostro annesso alla basilica, riparavano le navate minori di questa, ed innalzavano l'ardita torre alta m. 75 (1297-1309): sviluppavano gradatamente il fianco pittoresco della basilica, colle cappelle contenenti i mausolei di Matteo, Stefano e Gasparo Visconti. Era quindi seguendo una tradizione di famiglia che nel 1339 l'arcivescovo Giovanni, ed Azone Visconti provvedevano all'erezione del ricco mausoleo di San Pietro Martire.



Fig. 2ª. ESTERNO DELLA CAPPELLA DI SAN PIETRO MARTIRE.

vescovo Giovanni che distacca la testa dal corpo del Santo alla presenza di molti religiosi in ginocchio.[1]

Gli angoli del sarcofago sono decorati colle statue dei quattro dottori della Chiesa, *S. Ambroxius, S. Jeronimus, S. Gregorius, S. Augustinus,* mentre in corrispondenza agli scomparti di

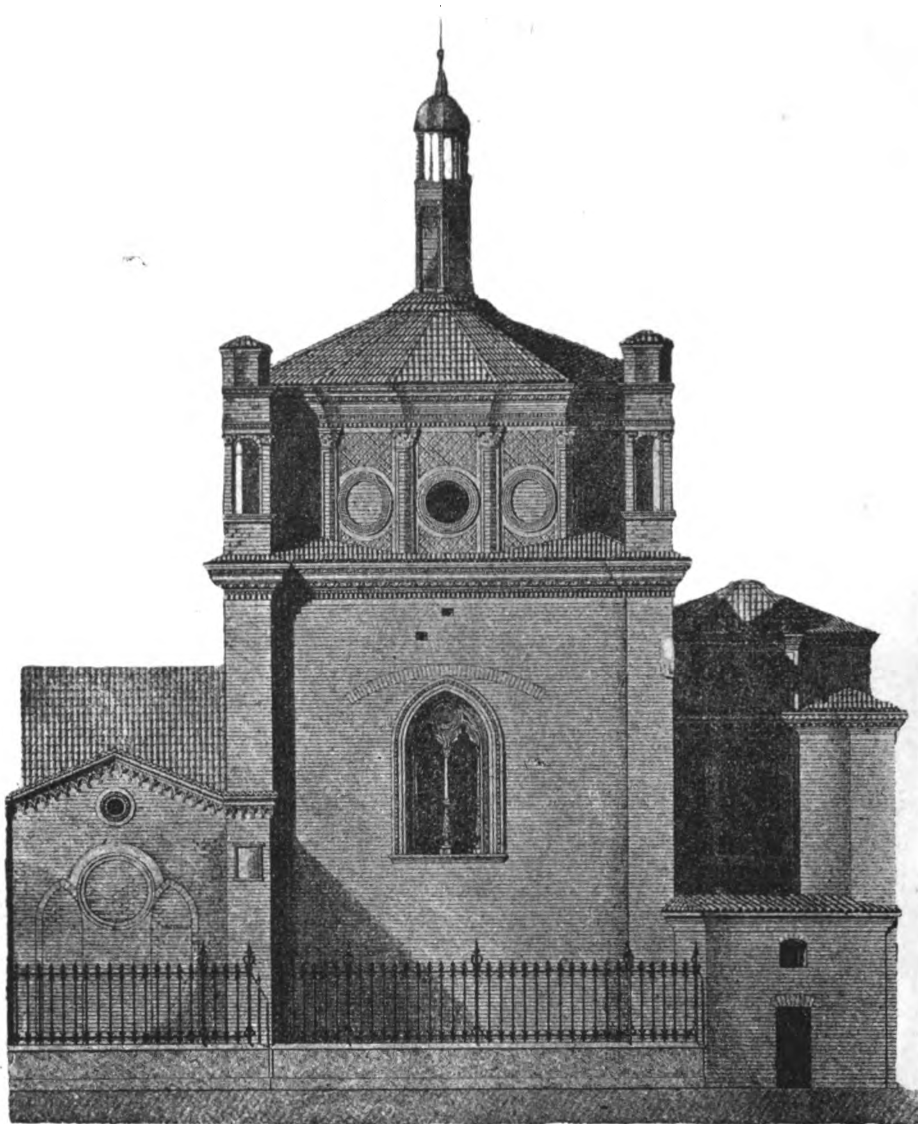


Fig. 3ª. FIANCO DELLA CAPPELLA
DA UN DISEGNO DELL'ARCHITETTO T. V. PARRAVICINI.

bassorilievi della fronte principale si hanno le statue di *S. Petrus Ap., S. Paulus,* e quelle di *S. Eustorgius* e *S. Thomas doctor* nella fronte posteriore.

[1] Riguardo a questo distacco della testa dal corpo del Santo, il Latuada, a p. 227 del tomo III della sua *Descrizione di Milano,* riferisce come il capo « fosse diviso dal corpo ad istanza dell'arcivescovo Giovanni Visconti figlio del magno Matteo, con facoltà del generale dei padri domenicani, per avere appresso di sè reliquia tanto insigne; ma che trasportato nel suo palazzo fu assalito da gravi dolori di testa, che mai non cessarono, in sin che non rese alla pubblica venerazione nella cappella la desiderata reliquia ».

Gli è sul listello superiore della cornice del sarcofago, che si legge il nome dell'autore e la data dell'opera:

Magister Johannes Balduccii de pisis :· — ·: *sculpsit hanc archam* ·.· — *Anno dommini* (sic) *.m.ccc.xxxviiii* ⁙

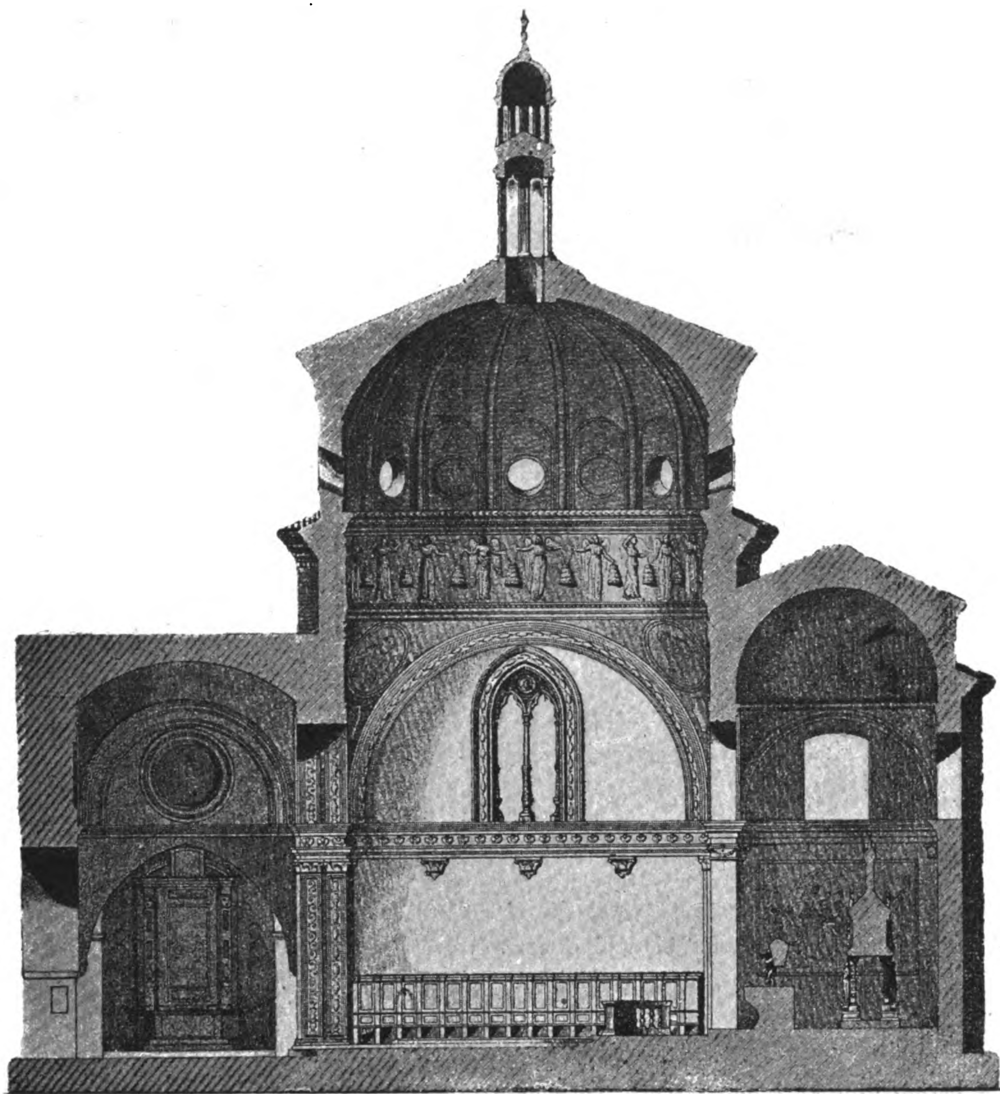


Fig. 4ª. SEZIONE DELLA CAPPELLA

DA UN DISEGNO DELL'ARCHITETTO T. V. PARRAVICINI, PRIMA DEL RESTAURO.

Il coperchio dell'urna è a forma di tronco di piramide; nella faccia anteriore sono scolpiti *S. Johannes, S. Paulus,* nella posteriore *S. Katerina, S. Nicolaus,* e nei laterali, Ugo IV re di Cipro colla regina Alisia, oblatori di trecento ducati d'oro per la erezione del mausoleo, e il cardinale Matteo Orsini dell'ordine domenicano, cui un religioso porge il cappello.[1] Otto statuette

[1] L'Allegranza nella sua *Descrizione istorica della basilica di Sant'Eustorgio,* alla nota 3 del capo XX, riferisce le più cospicue oblazioni per il monumento: « 300 ducati furono mandati da Ugo IV ed Alisia, re e regina di Cipro: cento da un nobile cipriotto: altri cento da Matteo Orsini cardinale domenicano: cinquanta

rappresentanti *Angeli, Cherubin, Troni, Dominationes, Virtutes, Potestas, Principatus, Archangeli,* ricingono il coperchio in corrispondenza dei pilastrini sorreggenti l'arca. Sul coperchio s'innalza una edicoletta a tre cuspidi, nel mezzo della quale sta la Vergine col Bambino fiancheggiata dalle statue di San Domenico e di San Pietro Martire, mentre la cuspide mediana termina colla statua di Cristo, e le laterali colle due figure di Serafini. A completare la descrizione sommaria del mausoleo, non rimane che ad accennare alla ornamentazione della faccia inferiore del sarcofago, la quale è divisa in tre comparti quadrati, decorati con croci: molte parti della decorazione, tanto architettonica che figurativa, portano le traccie di dorature: le iscrizioni scolpite nel marmo erano un dì riempite di stucco nero che le rendeva più leggibili, stucco nero che venne impiegato altresì per animare gli occhi delle figure scolpite. Si noti infine come le otto statue degli angeli portassero un dì le ali le quali, secondo gli indizi delle attaccature, dovevano essere in metallo dorato.

Nel 1424, secondo una nota mss. del padre Allegranza, il duca Filippo Maria ricinse il

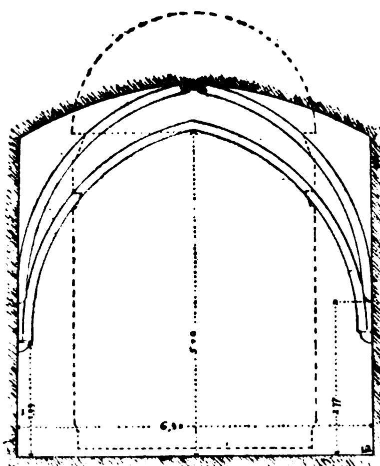


Fig. 5ª.

mausoleo del Balduccio con uno steccato di 84 colonnine binate a due colori, bianche e rosse, rifacendo il pavimento di marmi bianchi e neri.

*
* *

Una tavola dipinta, a fondo d'oro, conservata tuttodì nella cappella di San Pietro Martire — rappresentante il fiorentino Pigello Portinari in ricca veste bianca ricamata a fiorami, ginocchioni in atto di preghiera dinanzi la figura di San Pietro benedicente, colla palma del martirio e un libro nella mano sinistra — è stata forse la origine della tradizione che il Santo fosse apparso in visione a Pigello Portinari nel 1462, e gli avesse ordinato di erigere una cappella nella quale il di lui corpo fosse onorevolmente custodito: la tavola, in condizioni ormai deplorevoli per le manomissioni subìte, porta sul lembo inferiore questa iscrizione: PIGELLUS PORTINARIUS NOBILIS FLORENTINUS HUJUS SACELLI A FUNDAMENTIS ERECTOR ANNO DOMINI 1462 « *parole non*

da Giovanni Visconti vescovo di Novara, che in appresso fu arcivescovo di Milano: altri cinquanta da Azone Visconti signore di Milano, con sessanta carri di calcina per i fondamenti e per la base sopra cui l'arca dovea innalzarsi, con venti di più per le indorature. Finalmente trenta da un certo Erasmo Boggia notaio dell'Ufficio di provisione di questa città, oltre ad altri milanesi e fiorentini che, secondo il Taegio (*Chron.* mss., parte II, fol. 191 *r.*) vi contribuirono con molte ed abbondanti limosine ».

Fig. 6ª. INTERNO DELLA CAPPELLA COLL'ARCA DI GIOVANNI BALDUCCIO PISANO.

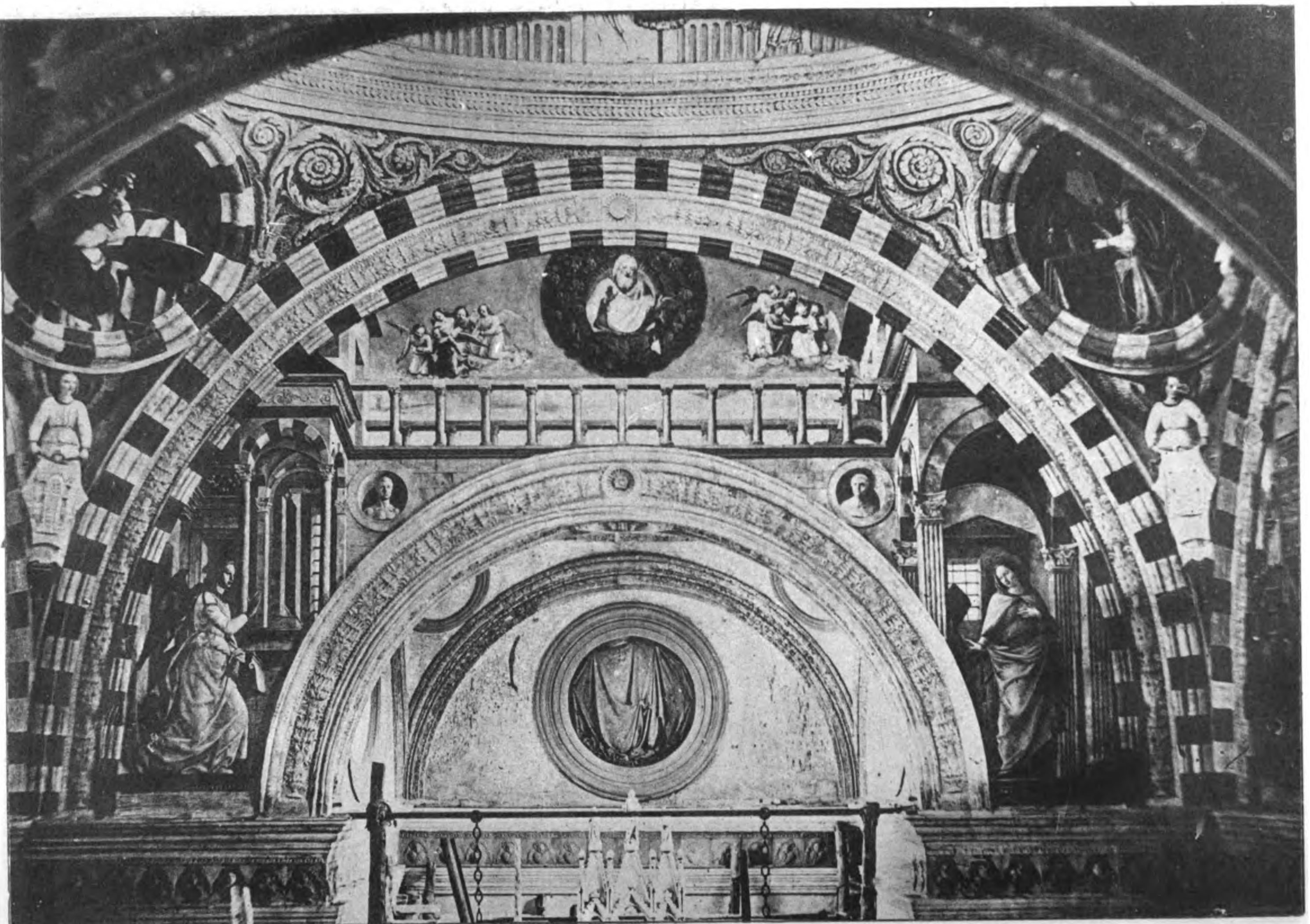


Fig. 7ª. L'ANNUNCIAZIONE.

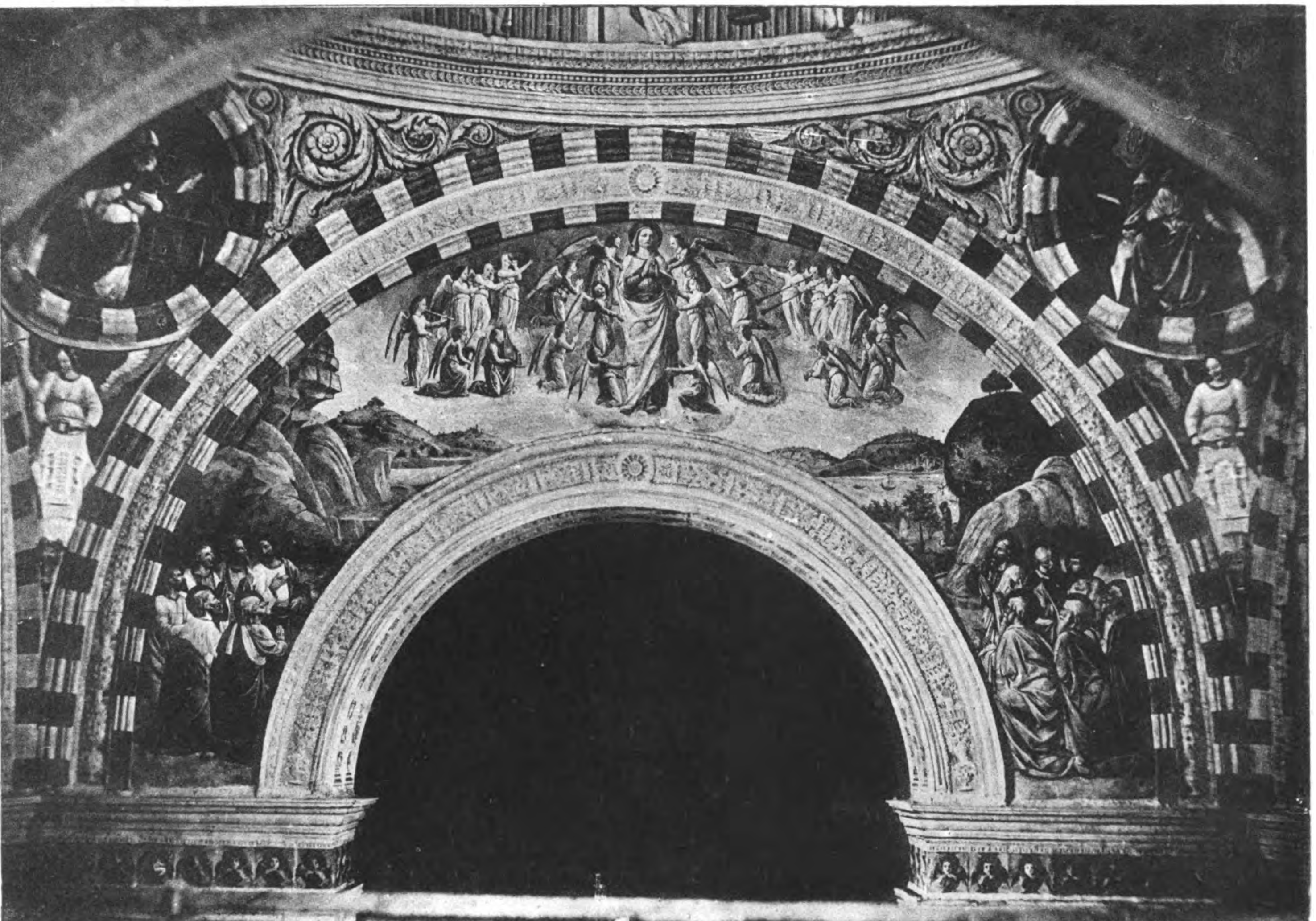


FIG. 8ª. L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE.

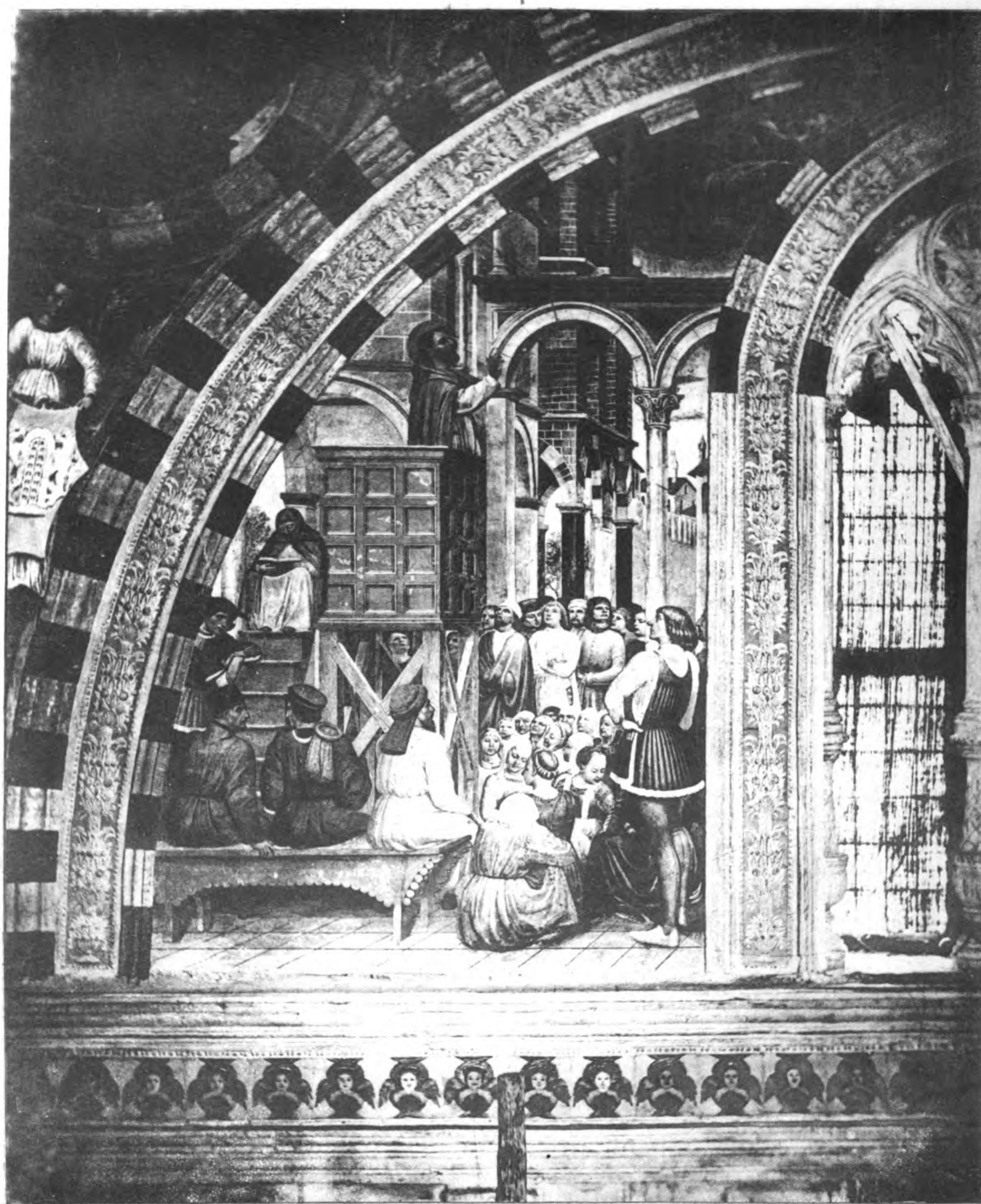


Fig. 9ª. PREDICAZIONE DEL SANTO.



Fig. 10ª. - IL MIRACOLO DELL' OSTIA.



Fig. 11ª. LA GUARIGIONE DI UN INFERMO.

so quando ritoccate » osservava fin dallo scorso secolo l'Allegranza nella sua descrizione mss. di Sant'Eustorgio. Il Bugati, nella sua storia di Francesco Sforza, scrive semplicemente che Pigello Portinari « fece fare la cappella del corpo di San Pietro Martire per la grande devozione ch'ebbe al Santo »; ma, più che per devozione, il Pigello si trovò indotto ad innalzare una ricca cappella dedicata a San Pietro Martire, dal pensiero di fare cosa grata a Bianca Maria, moglie del duca Francesco Sforza, la quale prediligeva la chiesa di Sant' Eustorgio e si mostrava particolarmente devota di San Pietro Martire. Era infatti Pigello Portinari il questore generale delle rendite del Ducato di Milano, e in tale sua condizione era interessato a cattivarsi l'animo, non solo della famiglia ducale, ma anche di tutti i devoti milanesi e dei religiosi di Sant'Eustorgio i quali, da più di un secolo, erano costretti a custodire nella sacrestia della chiesa la testa del Santo racchiusa nel ricco tabernacolo d'argento donato nel 1340 dall'arcivescovo Giov. Visconti.

Volendosi dare alla progettata cappella uno sviluppo ben maggiore delle altre cappelle che già si erano addossate al fianco destro della basilica, si dovette trar partito dall'area ancora libera che si trovava adiacente all'abside della basilica, ed era destinata a cimitero: quivi già sorgeva una costruzione a forma di croce che, a mio giudizio, serviva originariamente di sacrestia; [1] demolito uno dei bracci di croce, si innalzò la cappella a pianta quadrata, con una cella pure a pianta quadrata per l'altare: la ricca costruzione, iniziata come si disse nel 1462, si trovava già compiuta alla morte di Pigello Portinari avvenuta nel 1468, poichè questi veniva sepolto nella cappella agli 11 di ottobre di quell'anno. Dalla fig. 4ª e dalla fig. 5ª si può desumere in quale modo la costruzione a pieno centro del rinascimento si collegò e si innestò alla costruzione archiacuta.

Fu concordemente ripetuto dagli scrittori di memorie milanesi, che la cappella di San Pietro Martire venne eretta sul modello di quella del Noviziato di Santa Croce in Firenze, conosciuta generalmente sotto il nome di cappella de' Pazzi; ma se dobbiamo ammettere una grande affinità di forme architettoniche e decorative fra le due costruzioni, dobbiamo riconoscere al tempo stesso come la disposizione planimetrica — quella che più di tutto proverebbe la derivazione della cappella di San Pietro Martire da quella de' Pazzi di Firenze — sia differente: infatti il corpo della cappella di San Pietro è a pianta quadrata, e non rettangolare, e sui quattro grandi archi che abbracciano i lati del quadrato, s'imposta, colla disposizione di pennacchi, un tamburo sorreggente la cupola a sedici cordonature le quali, alla base della cupola, danno origine ad altrettante lunette delle quali otto aperte mediante finestrelle circolari; nè questa disposizione della cupola va considerata strettamente come una riproduzione del tipo della cappella de' Pazzi, giacchè venne adottata abbastanza comunemente nelle costruzioni religiose della metà del secolo XV in Toscana, bastando citare a questo proposito l'esempio più importante di Santo Spirito in Firenze, opera di Salvi d'Andrea: pure, se la cappella di San Pietro Martire non può essere giudicata come materiale riproduzione della cappella de' Pazzi, non si potrebbe d'altra parte negare sia opera di architetto fiorentino. Le memorie tacciono sul nome dell'autore: la tradizione sola mette innanzi il nome di Michelozzo Michelozzi, fondandosi sulla circostanza che, negli anni in cui venne eretta la cappella, questo artista fiorentino si trovava in Milano a decorare la casa che — come riferisce il Filarete nel libro XXV del suo *Trattato d'architettura* — « lo illustrissimo Francesco Sforza Ducha quarto di Milano donò per la benivolentia e segnio di gratitudine et anche per l'amicitia, che era tra lui e la degnia memoria del magnifico Cosimo: e lui, come grato del dono riceuuto l'a ristaurata e riallustrata, e quasi come di nuouo fatta: e non con picchola spesa, ma come huomo magnianimo l'a acresciuta e ampliata e hornata di degni hornamenti d'oro e d'argento ». Secondo il Vasari (Vita di Michelozzo), le spese della ricostruzione di questa casa situata nella via dei Bossi, e che era la sede del Banco Mediceo, vennero sostenute da Pigello Portinari nella sua qualità di rappresentante la casa de' Medici in Milano; cosicchè siamo naturalmente indotti a pensare che il Portinari, condotto a termine il proprio palazzo, si valesse dello stesso ar-

[1] Vedi lettera *D* della planimetria, fig. 1ª. La sacrestia attuale, che si presenta come un'aggiunta posteriore, si trova al posto della lettera *E* nello stesso disegno.



Fig. 12ª. IL MARTIRIO DEL SANTO NEL BOSCO DI FARGA.



Fig. 13ª. UNO DEI PENNACCHI DELLA VOLTA, COLLA FIGURA DI SANT'AMBROGIO.

chitetto Michelozzi per mandare ad effetto il suo proposito di innalzare una cappella in onore di San Pietro Martire; il che spiegherebbe al tempo stesso l'affinità già riscontrata fra questa cappella e quella del Noviziato in Santa Croce di Firenze, che dal Vasari è dichiarata, per « la bellezza, comodità ed ornamento, non inferiore a niuna delle muraglie che facesse fare il veramente magnifico Cosimo de' Medici e che mettesse in opera Michelozzo ». Si deve però osservare come l'attribuzione al Michelozzi della casa del Banco Mediceo in Milano non sia sufficientemente provata da documenti: l'edizione del Vasari, annotata dal Passigli (Firenze 1832), asserisce che Pigello ebbe ad edificare « colla direzione di Michelozzo questa sontuosa, semplice ed elegante cappella sul modello di quella fatta a Firenze dal Brunellesco nel chiostro di Santa Croce per la famiglia Pazzi », ed i successivi annotatori del Vasari hanno ripetuto tale asserzione; ma la verità si è che nella lunga e minuta descrizione di questa casa, fatta dal Filarete nel libro XXV del suo *Trattato di architettura,* ed accompagnata anche da un disegno nel codice Magliabechiano, non si fa alcuna menzione di Michelozzo, il quale artista non è citato dal Filarete che incidentalmente nel libro VI, riguardante l'architettura militare. Si potrebbe giudicare questo silenzio come l'effetto di una rivalità professionale fra il Filarete e il Michelozzo, entrambi architetti fiorentini che si sarebbero trovati a lavorare in Milano durante il governo di Francesco Sforza: ma la minuta descrizione del Banco Mediceo fatta dal Filarete esclude tale supposizione: se poi ci riportiamo allo scritto più antico che menzioni la cappella di San Pietro Martire, e cioè alla cronaca del domenicano Gaspare Bugati (1524-1588) vediamo come verso la metà del secolo XVI non sussistesse la tradizione che il Michelozzi fosse l'architetto della cappella, poichè nella cronaca si fa solo questa menzione: « 1462. In questo tempo Pigello Portinaro nobile fiorentino favorito molto dal principe Sforza fece fare la capella del capo di San Pietro Martire di eccellente architettura e pittura. Il pittore fu Vincenzo Vecchio in quella età raro. Finita di tutto ponto l'anno 68 ».

Per la verità storica quindi dobbiamo limitarci a riconoscere nella cappella di Portinari un monumento nel quale spiccano alcune forme architettoniche del rinascimento toscano, senza per questo riconoscervi sicuramente l'opera del Michelozzi. Anzi, il vedere in mezzo alle forme del puro rinascimento toscano, sussistere la forma medioevale delle bifore e sesto acuto, per quanto aggraziate dalla disposizione di colonnine a candelabro, ci induce a credere che il concetto fondamentale della cappella di Portinari, anzichè essere la creazione di getto di un artista, non sia che la risultante di una combinazione fra le nuove forme importate da un artista toscano e le forme tradizionali locali. [1]

Il breve cenno della cronaca del Bugati riesce più concludente per quanto riguarda la decorazione pittorica della cappella, sebbene l'accenno non sia nè chiaro nè completo. Non è chiaro perchè il nome di Vincenzo Vecchio si è prestato a svariate attribuzioni: non completo, perchè, osservando le composizioni pittoriche che fregiano le pareti e la volta della cappella, non è possibile giudicarle come opera di un solo artista.

Più di qualsiasi descrizione, varrà la riproduzione che presentiamo delle composizioni pittoriche. La scena dell'annunciazione si svolge sulla zona che sovrasta l'arcata della cella per l'altare: sulla zona di fronte, e cioè al disopra dell'arcata d'accesso alla cappella, sta la scena dell'assunzione della Vergine al cielo: nelle due fronti laterali, dimezzate dalle finestre, si svolgono quattro scene della vita del Santo: a destra di chi entra, la scena della predicazione col miracolo della nube, e il miracolo dell'ostia che mette in fuga un falso taumaturgo: a sinistra, l'episodio della guarigione miracolosa di un giovane, e la scena del martirio. [2] Nei pennacchi che

[1] Abbiamo un altro esempio coevo ed altrettanto significante di questo accoppiamento di forme importate e di forme locali, nell'Ospedale Maggiore; costruzione nella quale l'architetto toscano Filarete si è largamente acconciato alle tradizioni dell'architettura lombarda in terracotta.

[2] M. Caffi nella sua descrizione della cappella ricorda come il Lomazzo, nel *Trattato della pittura,* abbia osservato che « in questi affreschi vedevansi sfuggire i « piani e le altezze calare dolcissimamente e che dessi « *starano sopra l'occhio quattro uomini,* con che non « saprei davvero che cosa intendesse esprimere ». Parmi che la frase del Lomazzo debba interpretarsi così, che gli affreschi erano all'altezza di circa metri sette dall'occhio del visitatore.

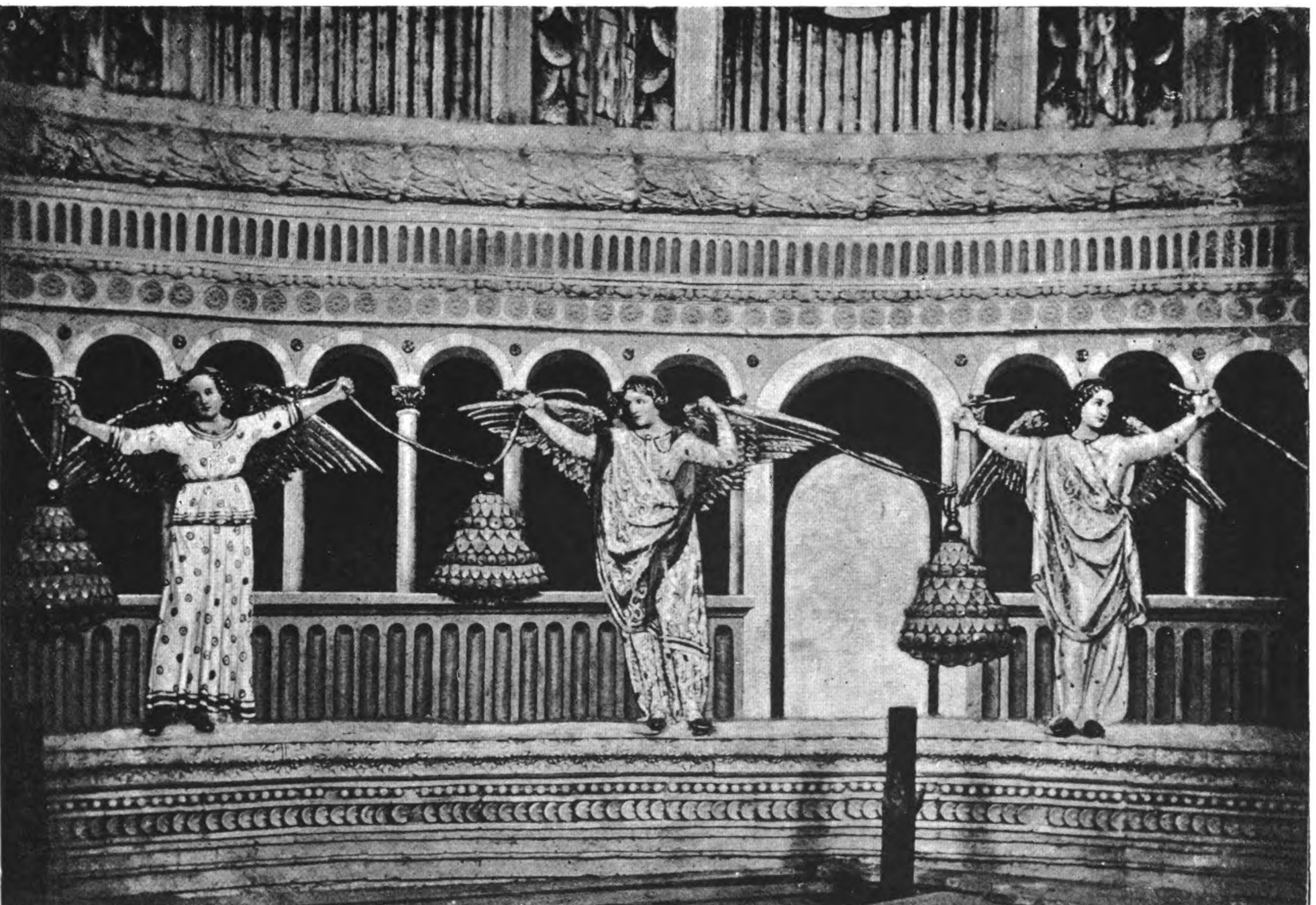


Fig. 14ª. ANGELI IN TERRACOTTA DIPINTA, CHE DECORANO IL TAMBURO DELLA CUPOLA.

raccordano i quattro grandi archi delle cappelle col tamburo della cupola sono dipinti, secondo la consuetudine, i quattro dottori della Chiesa. Al disopra della ghirlanda di angeli a bassorilievo, in terra cotta dipinta (vedi fig. 14ª), ritroviamo le mezze figure di apostoli negli otto pennacchi della cupola che non sono aperti dalle finestrelle circolari. I sedici spicchi della cupola hanno una decorazione embricata che muta di colore cominciando dall'azzurro in giro alla serraglia, passando al verde, poi al giallo, e terminando col rosso sanguigno all'imposta della cupola.

Il Lomazzo, nel suo *Trattato della pittura*, scrisse avere «*Vincenzo Civerchio, cognominato il Vecchio, fatto alcune istorie dei miracoli di San Pietro Martire in Sant'Eustorgio di Milano nella cappella di quel Santo*». Del pittore Civerchio, da Crema, si conoscono molte opere: si sa che nel 1493 dipingeva il coro nel duomo vecchio di Brescia: in Brescia lasciò una tavola collo scritto: MDXXXI VINCENTIUS CIVERCIUS FECIT; un'altra tavola a Lovere porta la scritta: VINCENTIUS CIVERCHIUS DE CREMA CIVIS BRIXIAE DONATUS FECIT MDXXXVIIIJ. Si sa pure che questo artista moriva nell'anno 1544. Fondandosi su questa data e sulla frase del Bugati, che la cappella fu *finita di tutto ponto* nell'anno 1468, lo scrittore d'arte Michele Caffi concludeva non essere possibile ritenere il Civerchio come il pittore della cappella perchè, anche ammettendo che questi fosse morto in tardissima età, sussiste sempre, fra la data del compimento della cappella e la data della morte dell'artista, il lasso di tempo ragguardevole di anni 76. Per il che il Caffi, non scostandosi dalla indicazione del Bugati — non trascurabile perchè data da un cronista che apparteneva all'ordine dei domenicani del convento di Sant'Eustorgio, e che potè quindi avere a sua disposizione le memorie relative alle vicende di quel convento — portava l'attenzione sopra un altro artista che nel secolo XV fu conosciuto col nome di *Vincenzo Vecchio*, e cioè il Foppa, detto anche *Vincenzo Bressano*. Era questo un artista che nel 1457 dipingeva la tavola firmata e datata, che si conserva ora nella galleria Carrara di Bergamo, e che moriva nel 1492 in Brescia, sua patria, dove fu sepolto nel chiostro di San Barnaba. Il periodo di attività di questo artista ci porta, di per sè stesso, all'epoca della costruzione della cappella dei Portinari, assai più che non il periodo di attività del Civerchio. Ma un argomento che maggiormente ci persuade a riconoscere nel Foppa il pittore della cappella si è questo, che nella già citata descrizione del Banco Mediceo in Milano, fatta da Filarete nel libro XXV del suo *Trattato d'architettura*, si legge:

« La loggia, che è a mano manca alla entrata, si è di lunghezza braccia uentotto e largha braccia otto. La quale si dipignie per mano di uno bono maestro, per nome chiama[to] Vincenzo da Foppa: il quale per infino al presente à fatto il simulacro di Traiano, degnissimo e ben fatto con altre figure per hornamento ». [1]

Nel trovare come questo pittore abbia lavorato in Milano verso il 1460, dipingendo il palazzo del Banco Mediceo per conto di Pigello Portinari, siamo indotti a ravvisare in lui quel Vincenzo Vecchio, che, secondo il Bugati, dipinse la cappella Portinari, ultimata nel 1468. In tale senso il Caffi osserva: « presso a noi niun altro pittore che il Foppa era di quel tempo conosciuto pel nome di *Vincenzo Vecchio* o *Vincenzo Bressano*. Era egli in quell'epoca a Milano, carissimo al duca, come fanno fede più documenti, i quali ci attestano che il duca stesso lo chiamava a Milano e a Pavia, e gli affidava lavori di pennello, e specialmente un'ancona per la chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Monza ». E il Caffi aggiunge: « potremmo supporre che nelle storie di San Pietro Martire lavorasse col Foppa un altro pittore bresciano, *Bartolomeo*

[1] Il nome di Vincenzo Bresciano appare un'altra volta nell'opera del Filarete al libro IX, riguardante la costruzione dei palazzi principeschi:

« Ma sopratutto si uuole trouare buoni maestri di pittura.... Io ne lascierò il pensiero a te, perchè so che te ne debba intendere.

« Datomi questa commessione, io mandai, doue sapeuo che u'era nessuno, che a me pareua sufficiente. Intra gli altri ci uenne un frate Filippo da Firenze; un Piero dal Borgho; uno Andrea da Padova detto Squarcione; uno Gusme (Cosimo Tura) da Ferrara; un altro Vincentio Bresciano et alcun altro ».

Vedi *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst*, edito dal Dottor Wolfgang von Œttingen; Wien, 1890, p. 302.

da Prato, fino ad oggi ignorato, del quale è memoria in alcune carte del nostro Archivio ducale, che ce lo danno a conoscere per favorito singolarmente da Pigello Portinaro, il quale lo tenne presso di sè fino alla sua morte, accaduta nell'anno 1468 ». [1]

Il Portinari avrebbe, assai probabilmente, compiuto l'opera sua con un ricco altare degno della sontuosa edicola, se la morte non l'avesse colpito appena terminata la costruzione della cappella: cosicchè il tabernacolo d'argento donato dall'arcivescovo Giovanni Visconti, contenente la testa del Santo, e per la cui custodia era stata appunto eretta la cappella, rimase ancora nella sacrestia: l'Allegranza, a proposito di tale tabernacolo, riferisce come questo, assieme ad

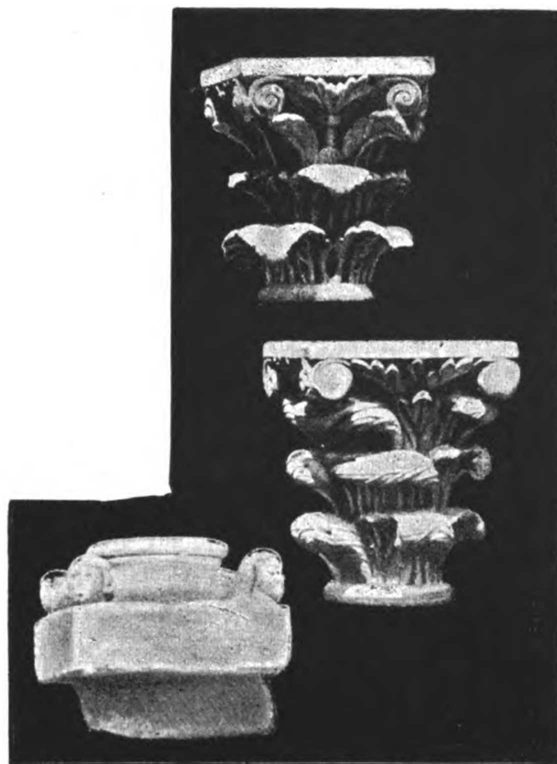


Fig. 15ª. CAPITELLI E BASI DEL CANCELLO

ERETTO DA FILIPPO MARIA VISCONTI INTORNO ALL'ARCA DI SAN PIETRO MARTIRE.

altri argenti della sacrestia, venisse preso dal duca Lodovico Maria Sforza, e come in seguito per calmare il malumore popolare, il duca lo sostituisse con altro tabernacolo d'argento, in buona parte dorato, del peso di oncie 500, munito di cristalli di rocca, chiamato, per la sua forma, fanale. Il Bugati, a p. 32 della sua storia, riferisce come tale fanale fosse stato dai Veneziani donato al duca, il quale, secondo la cronaca del Valle (p. 25 e p. 33) si proponeva di farne un dono al sultano, *al cui agiuto era ricorso, se non fosse stato rotto questo suo disegno* dal malumore del popolo. Il Valle aggiunge che « il fanale ottangolo, compresa la statua in cima del medesimo, era d'altezza braccia due e largo oncie 9: che le palle di sotto, le colonnette ritorte e tutti gli specchi erano di cristallo di monte purissimo e perfettamente molati; esservi tre di essi in ogni facciata

[1] Malgrado questi dati di fatto, il Mongeri nell'*Arte in Milano* insisteva nell'asserire « che il nome di Vincenzo Civerchio il Vecchio non può venir conteso senza evidente trascuranza, almeno fino a quando argomenti assoluti non s'interpongano a rimoverlo ».

quello di mezzo lungo e liscio, gli altri due minori lavorati a punta di diamante; nella cupoletta i cristalli superiori tutti tondi, quadri poi nelle faccette de' piedistalli tramezzo alle due colonne: questi piedistalli essere di rame agiurati (traforati?) e così il piano del cornicione sopra di essi e il contorno degli antidetti pezzi rotondi, ma d'argento dorato le basi e i capitelli delle colonne come tutte e di bellissima figura le legature de' cristalli: sopra i capitelli delle dette colonne le arme de' Visconti e degli Sforza che risaltavano sopra il cornicione ed erano di argento smaltato ». (Doc. inedito, vedi *Allegranza*).

*
* *

La cappella di San Pietro Martire, durante il secolo XVI e la prima metà del successivo, non ebbe a subire, assai probabilmente, modificazioni ed aggiunte di qualche rilievo; ma nel 1651 il padre Cuccino, essendo inquisitore generale della diocesi di Milano, e volendo onorare la memoria del Santo suo predecessore, si accinse a *ristaurare* ed *adornare* — come pretende l'iscrizione commemorativa — la cappella. Si può facilmente immaginare in che dovessero consistere questi abbellimenti compiuti nel pieno seicento: si mascherarono le eleganti cornici con stucchi barocchi, ed i dipinti del Foppa e degli altri artisti del 1400 vennero ricoperti con nuove composizioni. Sulla parete di destra il pittore G. Cristoforo Storer dipinse l'istituzione dei crocesegnati; su quella di sinistra Melchiorre Gherardini dipinse la battaglia di Firenze: e nella cupola il pennello di Ercole Procaccino rappresentò la gloria del Santo. A compimento dell'opera, il padre Cuccino eresse sull'altare — che era un semplice altare di cotto — una tribuna di legno con balaustra di marmo, fiancheggiata da due candelabri di bronzo, destinata a custodire il tabernacolo colla testa del Santo.

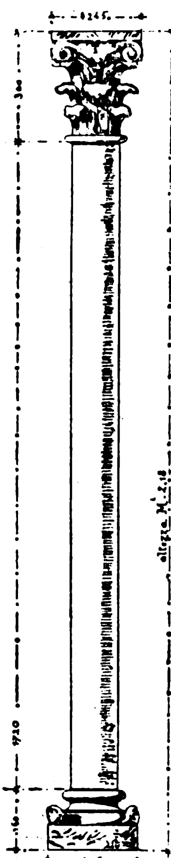


Fig. 16ª. Colonna del cancello esistente una volta intorno all'arca.

Nè qui si limitarono le manomissioni della cappella: al principio del secolo XVIII non era ancora stato fatto l'altare in marmo, ed il corpo del Santo si trovava sempre lontano dalla testa, per cui la devozione del popolo si trovava divisa: si pensò quindi a trasportare anche il mausoleo del Balduccio nella cappella, ed ai 17 di marzo del 1736 il padre Bonacina priore del convento, procedeva a ricomporre il mausoleo nella cella di fondo della cappella (alla lettera *G* del disegno planimetrico), erigendo, l'anno seguente innanzi al mausoleo un altare tutto di marmo con bronzi dorati, e chiudendo la cappella colla cancellata barocca che ancor oggidì si vede: al tempo stesso vennero pure contornate con marmi barocchi le porticine laterali all'altare, e venne su questo collocata una cassetta d'argento portata da due angioli in bronzo, contenente la testa del Santo. In quella circostanza l'antico fanale, donato da Ludovico Maria, colle tre corone decorate di gemme preziose che vi erano state sovrapposte nel 1600, venne sgraziatamente disfatto. Ad accrescere la rovina si aggiunse il disperdimento del ricco steccato di colonne eretto dal duca Filippo Maria: poichè, trasportato il mausoleo nell'angusta cella, e non essendo più possibile la ricomposizione della cancellata di difesa intorno all'arca, le colonnine andarono disperse « *toltene,* dice l'Allegranza, *alcune bianche poste in mezzo ai finestroni di queste cappelle ed altre rosse nella galleria posteriore* ». Aggiunge l'Allegranza: « *ho voluto, per memoria dei posteri apporre in fine di questo capo il disegno che ho fatto fare da Girolamo Sirone, il quale ebbe mano nel suddetto trasporto* »: tale disegno non è stato reperibile, cosicchè non ci resterebbe oggidì alcuna memoria dello steccato di Filippo Maria, se nei ripostigli della basilica non avessi potuto rintracciare le poche colonnine utilizzate negli adattamenti fatti nello scorso secolo, e che erano state nuovamente levate in occasione dei recenti restauri. Cinque sono le colonnine che potei rintracciare, due delle quali col fusto spezzato: sono tutte di marmo bianco, coi capitelli e le basi di lavoro accurato (vedi fig. 15ª) i primi, dell'altezza di centimetri 30, hanno piccole volute e un doppio giro di fogliame molto mosso; le basi, dell'altezza di centime-

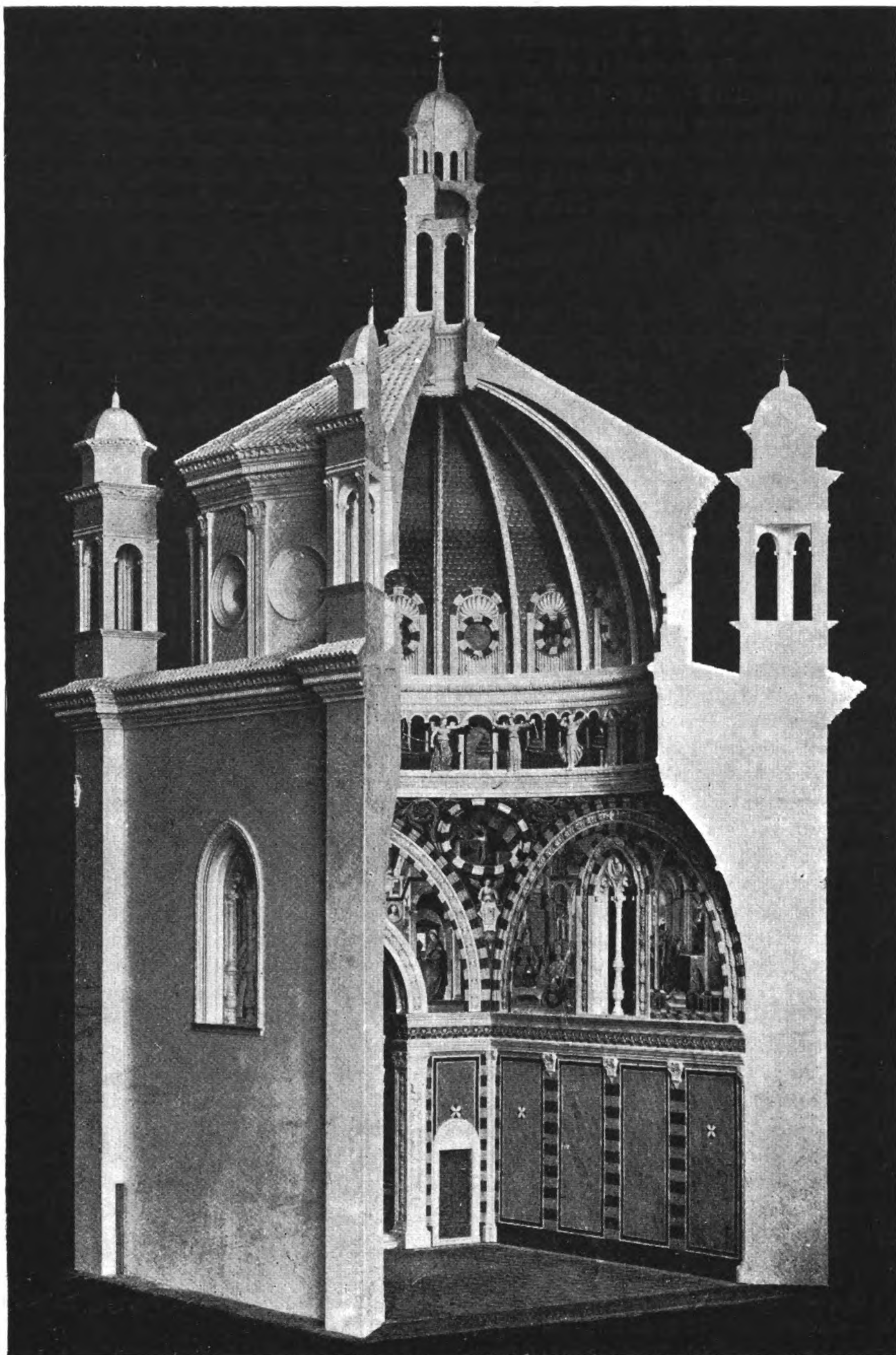


Fig. 17ª. VEDUTA DEL MODELLO A UN DECIMO DEL VERO

ESEGUITO DAL SIGNOR ADOLFO CONSOLANI E DIPINTO DAL SIGNOR PROFESSORE G. GNOLI.

tri 16, hanno delle foglie o delle testine come collegamento del toro inferiore col plinto: i fusti hanno il diametro di centimetri 12 ed un'altezza variabile da 1.69 a 1.72. L'altezza totale della colonna in metri 2.15 (vedi fig. 16ª) ci fa ritenere che le colonne, disposte in doppio ordine secondo i colori rosso e bianco dei due marmi, fossero collegate con un architrave e che in mezzo alla serie dei binati di colonne componenti lo steccato corresse una ricca cancellata in ferro: ricordando come le colonne fossero in numero di 84, e come queste chiudessero quattro arcate della navata minore, risulta che l'intervallo fra i binati doveva essere di circa mezzo metro.

* * *

Allorquando, poco più di venti anni or sono, si provvide a reintegrare l'interno della cappella nel suo primitivo splendore, sbarazzandola dalle membrature barocche e dai sovrapposti intonaci, che per più di due secoli nascosero le pitture murali, [1] si pensò altresì a dare un migliore collocamento all'arca del Balduccio, la quale, colla posizione che le era stata assegnata nel 1736, nella angusta cella quadrata formante il coro della cappella, aveva perduto gran parte del suo effetto; già l'Allegranza [2] aveva dichiarato di non lodare « questo collocamento dell'arca lungi dal corpo della chiesa, e l'arca stessa nascosta in parte dietro l'altare »; e il Bianconi, nel testo pure mss. della sua *Raccolta di disegni delle chiese ed edifizi antichi di Milano*, vol. V, aveva osservato che il monumento, collocato nel fondo della cappella aveva « perduto non poco della sua originaria simmetrica bellezza ».

Portare innanzi l'arca per modo che questa potesse liberamente campeggiare nel vano della cappella, era un provvedimento abbastanza ovvio; ma una viva discussione si impegnò sul posto preciso che nel vano della cappella si doveva assegnare al monumento. Da una parte si proponeva per questo posto il centro geometrico della cappella; dall'altra si consigliava di disporre l'arca sull'asse longitudinale della cappella, ma discosta invece dall'asse trasversale, allo scopo di raccogliere sulla fronte del monumento la luce diretta delle finestre laterali, il che non si sarebbe ottenuto coll'altra posizione perfettamente al centro della cappella: gli oppositori a questo secondo partito — che pure si presentava come il più razionale, per lo scopo cui mirava di assicurare una libera visuale e una buona illuminazione al monumento — accampavano che tale collocamento era contrario alla pratica della Chiesa ed alle costituzioni diocesane, che prescrivono doversi riporre le reliquie e le urne dei santi o nella parte posteriore dell'altare o da un lato di questo: di più obbiettavano che l'arca avrebbe nascosto l'altare e il sacerdote celebrante. Ma, mentre queste obbiezioni potevano meritare qualche considerazione dal punto di vista del rito, nessun valore positivo si poteva assegnare all'altra obbiezione, secondo la quale il monumento era da collocare, *per ragioni imprescindibili di architettura,* nel centro della cappella; e doveva essere una Commissione nominata dalla Regia Accademia di belle arti in Milano che, nel novembre del 1874, si accingeva a sostenere questa tesi colle seguenti considerazioni: « ben ponderato che nel presente caso le ragioni architettoniche, e quindi l'ordine del luogo e le giuste relazioni tra la cappella e il monumento devono prevalere, malgrado qualche sacrificio, la Commissione concorda nell'avviso che qui non si abbia a discostarsi da questo essenziale principio, e che di conseguenza, quando intendasi collocare l'arca anzidetta nel grande quadrato della cappella, sia *imprescindibile l'osservanza del preciso centro del quadrato stesso,* benchè non si possa dissimulare la notata scarsità di luce che si avrà sulla fronte di contro all'ingresso ». Fortunatamente questo parere, troppo accademico, non ebbe alcun effetto, poichè l'arca del Balduccio, levata dall'angusta cella dell'altare, venne ricomposta sull'asse longitudinale della cappella, ma

[1] Di questi lavori di restauro ebbe merito principale — come scriveva il Caffi fin dal 1873 — un sacerdote di quella basilica, don Paolo Rotta, che ne fu il promotore, secondato nel distinto suo zelo dagli operai della parrocchia e dagli architetti che diressero il penoso lavoro, Giovanni Brocca, Enrico Terzaghi, Andrea Pirovano.

[2] Descrizione mss. della basilica di Sant'Eustorgio, capitolo 27.

non nel preciso centro di questa, cosicchè al visitatore della cappella l'arca marmorea si presenta bene illuminata dalle finestre laterali. [1]

Non ci rimane che da aggiungere qualche notizia sui lavori di ristauro compiuti in questo ultimo ventennio: l'operazione principale e più importante, che consisteva nel levare lo strato di calce che mascherava i dipinti, venne condotta con somma cura e con risultato veramente insperato: si può ripetere per questa cappella ciò che si è detto per altri esempi, e cioè che l'imbiancatura ha contribuito a preservare gli affreschi dalle manomissioni e dai vandalici restauri cui sarebbero stati troppo facilmente esposti nei secoli XVII e XVIII.[2] Meno lodevole si presenta il restauro nella parte inferiore, sotto la cornice d'imposta degli archi: la disposizione dei capitelli pensilì che sorreggono questa cornice nelle due pareti laterali (vedi fig. 4ª) indicava un concetto originario ben diverso da quello che fu adottato, e che consiste in riquadrature e suddivisioni con fascie verticali a zone di due colori alternati, le quali tolgono alla parte inferiore della cappella quella semplicità che era necessaria a dare risalto alla grandiosità e ricchezza della parte superiore (vedi fig. 17ª). Un altro restauro compiuto nell'interno consistette nel rifacimento di quattro spicchi della cupola. All'esterno il restauro si limitò a completare i quattro pinacoli angolari con cupolini in piombo, che si accordano con quello che corona il lucernario della cappella: nei fianchi della cella dell'altare si ripristinò la forma circolare delle due finestre che al tempo del padre Cuccino o del padre Bonacina erano state ampliate a forma rettangolare, infine si completarono alcune parti delle decorazioni in terra cotta; cosicchè la cappella potè riprendere, dopo tre secoli, il suo aspetto primitivo. L'arca venne circondata con un semplicissimo riparo in ferro, e come unico ricordo del periodo barocco attraversato dalla cappella, rimasero i due candelabri in bronzo donati nel 1653 dal padre Cuccino.

Della cappella di San Pietro Martire quale si presenta oggidì, la Direzione del *South-Kensington Museum* ordinava due anni or sono una riproduzione, nel rapporto di un decimo, all'artista Adolfo Consolani di Roma già favorevolmente noto per altri lavori congeneri fra cui il modello, pure nel rapporto di un decimo, di una sala dell'appartamento Borgia al Vaticano; la riproduzione delle pitture venne affidata al professore G. Gnoli, che pure ha già eseguito altre riproduzioni pel museo stesso. Il lavoro cominciato nell'agosto del 1890, venne ultimato nell'ottobre dello scorso anno, ed esposto per qualche tempo nello studio del signor Consolani, riscosse il plauso dei visitatori.

Il risultato soddisfacente del modello indusse i musei di Dublino e di Edimburgo a commettere allo stesso signor Consolani due copie dello stesso modello.

LUCA BELTRAMI.

[1] Vedi *Il trasporto dell'arca di San Pietro Martire effettuato nell'anno 1875.* Memoria del sac. PAOLO ROTTA; Milano, tip. Lombardi, 1876.

[2] Era da desiderarsi che prima di distruggere queste pitture del seicento, per rintracciare quelle di due secoli prima, si fosse avuto cura di salvare almeno un ricordo fotografico delle composizioni barocche, le quali coi nomi dello Storer e del Procaccini potevano avere il loro posto nello svolgimento dell'arte. Ed è veramente da rimpiangere che il desiderio, per sè stesso lodevole, di reintegrare i monumenti nella lor forma originaria, spinga e quasi autorizzi a distruggere alle volte inconsideratamente i ricordi artistici dei periodi posteriori. Così anni sono, per effettuare un sedicente restauro della basilica Fausta, attigua al Sant'Ambrogio di Milano, si staccarono e si sciuparono due bellissime composizioni ad affresco del Tiepolo.

RECENSIONI

Catalogo riassuntivo della raccolta dei disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta dal conservatore Pasq. Nerino Ferri. — Roma, 1890.

All'indice geografico-analitico dei disegni di architettura esistenti negli Uffizi, compilato ed edito alcuni anni fa, il benemerito e zelante conservatore dei disegni e delle stampe di quel Museo ora fa succedere un catalogo di tutti i disegni posseduti da quella Galleria, la più ricca e più pregevole fra tutte le raccolte di simil genere. Il primo fascicolo dell'opera del Ferri fu pubblicato due anni or sono, e coi seguenti doveva formare il volume dodicesimo nella serie di *Indici e Cataloghi, pubblicati per cura e a spese del Ministero della pubblica istruzione*. Questa prima dispensa contiene un'introduzione nella quale l'autore ci dà qualche cenno intorno all'origine ed ai successivi incrementi della raccolta di disegni degli Uffizi, e dalla quale — oltre altri dati interessantissimi — impariamo anche il numero dei disegni ivi custoditi: sono in tutto 44,018 fogli; sorpassano dunque di presso a poco 10,000 pezzi la raccolta rispettiva del Louvre, la più ricca dopo quella degli Uffizi. All'introduzione fa seguito il principio del catalogo riassuntivo, cominciando colle opere dei maestri della scuola fiorentina e toscana, ed enumerandoli in ordine alfabetico da Agnolo di Donnino fino a Domenico Ghirlandajo. Per ogni artefice viene, in primo luogo, indicato il numero dei disegni posseduti dalla raccolta, ed in secondo poi vengono registrati i più importanti fogli, procedendo nell'ordine dei numeri dell'inventario ed indicandone il soggetto, il modo della esecuzione tecnica e le misure. Dove si è riuscito a scoprire qualche connessione fra un disegno e un'opera esistente di pittura, di scultura o d'architettura, essa viene registrata e ne vengono pure notate le fonti letterarie. Il restringersi nell'enumerazione dei disegni a quelli più importanti era dettato dalla quantità straordinaria del materiale: l'autore dovette limitarsi a registrar soltanto i pezzi più rimarchevoli, sia per aver servito di studio per qualche opera conosciuta, sia per l'importanza del soggetto, sia per l'interesse o la squisitezza e maestria dell'esecuzione. Però si è fatta eccezione per gli artisti del Quattrocento e per i grandi capiscuola del Cinquecento; in quanto ad essi, i loro disegni vengono quasi tutti enumerati e descritti particolareggiatamente. Pei disegni di architettura l'autore, naturalmente, si richiama al suo catalogo speciale. Per completare il suo lavoro e per aumentare la sua utilità pratica, l'autore intende di aggiungervi un indice generale degli autori dei disegni con le date di nascita e di morte e le indicazioni delle pagine in cui si trovano citati i rispettivi loro disegni; una tavola dei luoghi dove si trovano le opere per le quali servirono di studio e di preparazione alcuni dei disegni descritti, e un elenco alfabetico delle persone i cui ritratti si trovano fra i disegni della raccolta. Noi — e con noi sicuramente tutti i cultori delle arti belle — salutiamo vivamente l'opera tanto diligente quanto coscienziosa dell'erudito autore, intento, senza mai stancarsi, ad ordinare e a mettere a disposizione degli studiosi i tesori incomparabili affidati alla sua custodia. E nella stessa occasione non possiamo se non far voti che la pubblicazione dell'opera in questione, sospesa da presso a poco due anni, venga ripresa e quanto più presto con-

dotta al fine dall'alto Ufficio a cui andiamo d'assai debitori per l'iniziativa dell'impresa in questione; poichè solamente col mezzo di un simile catalogo particolareggiato il mondo degli scienziati potrà mettere a profitto per gli studi della storia dell'arte, pienamente e come merita, quella inesauribile fonte di schiarimenti inaspettati, di ragguagli importantissimi, che ha nome Gabinetto dei disegni e delle stampe della R. Galleria degli Uffizi.

C. DE FABRICZY.

CAMILLE ENLART. — **L'Abbaye de San Galgano près Sienne, au treizième siècle** (*Ecole française de Rome; Mélanges d'archéologie et d'histoire.* XI[e] année, 1891). — Paris, Thorin.

L'A. fa la storia dell'abbazia cistercense di San Galgano in Toscana, situata a mezzo della distanza tra Siena e il mare, costruita nel secolo XIII e in parte rovinata dopo il 1816. Il cartulario dell'abbazia si conserva quasi intatto negli archivi di Siena, e da esso l'A. ricava i documenti relativi alla costruzione. Essi sono compresi tra gli anni 1218 e 1300. Il monaco che dirigeva la costruzione sino al 1276 era chiamato col nome di *operarius*. In quest'anno l'*operarius* fu sostituito da un converso col titolo di *magister operis lapidum*, e talora di *operarius;* nel 1279 gli fu aggregato un secondo *operarius*. L'A., desunte dal cartulario le notizie sull'inizio e sul proseguimento della costruzione, studia l'organizzazione interna dell'abbazia, la sua amministrazione e la natura de' suoi beni. È questo un capitolo utile di un libro che l'A. promette sull'origine dell'architettura gotica in Italia, « une étude qui paraîtra, je l'espère, sérieuse et entièrement nouvelle sur ce point important, et, on peut le dire, inédit de l'histoire de l'art ».

RAOUL ROSIÈRES. — **L'architecture dite gothique doit-elle être ainsi dénommée?** (*Revue archéologique*, III[e] série, tome XIX). — Paris, 1892.

Per una figura rettorica, per una sineddoche, il nome della parte si estese al tutto, la parola gotico prese un significato ben diverso da quello che ha assunto nella lingua, troppo rigorosamente scientifica, del secolo XIX. Mentre in tempi recenti il nome di Goti è applicato ai popoli che passarono il Danubio nel 376, prima serviva a disegnare confusamente tutti i barbari che irruppero sull'impero romano. « Per la gente del medio evo, scrive l'A., due grandi masse umane solamente si erano trovate di fronte al tempo delle invasioni: il mondo romano costituito da tutti i popoli soggiogati da Roma, e il mondo gotico composto da tutte le orde bionde che rovesciarono l'impero. Ora, è proprio in tutte le regioni occupate dalle orde bionde che l'architettura nuova si manifestò: e ciò stabilito, è facile comprendere perchè, a dispetto di tutte le obbiezioni dei moderni sapienti, gli ignoranti d'altri tempi siano stati assai logici distinguendola col nome di gotica ». Veramente, l'A. non pensa che i barbari, in ogni modo, non possono dare il nome ad un'architettura nata tanti secoli dopo le loro migrazioni, e che significa ben poco il vedere che l'architettura gotica si sviluppò nelle regioni invase dalla razza bionda. Vi sarebbe sorta lo stesso, secondo il principio degli adattamenti.

DOTT. P. RIZZINI. — **Illustrazione dei civici musei di Brescia** (*Medaglie*). — Brescia, tip. Apollonio, 1892.

L'A. che già con molta diligenza ha illustrato le *placchette* del Museo di Brescia, ora dà il catalogo delle medaglie, provenienti in gran parte dalla raccolta di Camillo Brozzoni, che salvò la maggior parte dei bronzi da Gian Maria Mazzucchelli adunati allo scopo d'illustrare la grande opera degli scrittori d'Italia. A quella raccolta, si aggiunsero le medaglie del Rinascimento, legate dal conte Leopardo Martinengo, poi la serie Quiriniana delle medaglie papali da Martino V a Clemente XIV ed altre. Tutto il prezioso materiale ora è raccolto, esposto, classificato, principalmente secondo il metodo seguito dall'Armand, cronologico ed artistico. L'A. nota che pei soli due secoli XV e XVI le medaglie del civico Museo superano di centoquaranta quelle annotate nei tre volumi dell'Armand; e ne segnala alcune, come più meritevoli d'attenzione, riproducendole in fototipia nelle tavole che corredano il volume.

AD. MICHAELIS. — **Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI Jahrhunderts** (*Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts.* Band VII). — Berlin, 1892.

L'A. continua le ricerche esposte lo scorso anno nello stesso periodico sugli schizzi di opere classiche eseguite in Roma nel cinquecento da artisti nordici. Nello scorso anno discorse dei dise-

gni di Marten Van Heemskercks, che si trovano nel gabinetto delle stampe a Berlino e di un'incisione di Girolamo Kock (1553) colla scritta: HÆC VISVNTVR ROMÆ, IN HORTO CARD. A VALLE, EIVS BENEFICIO, EX ANTIQVITATIS, RELIQVIIS IBIDEM CONSERVATA. Ora, nel fascicolo del *Jahrbuch* testè pubblicato, l'A. discorre di un libro di schizzi esistente nella biblioteca di Basilea, il quale, dal foglio 6 al 29, contiene una serie di disegni a penna ricavati da sculture antiche, e nei due fogli 82 e 83 mostra due disegni dall'antico di Hans Bock. In seguito l'A. parla di tre libri di schizzi di Melchior Lorch, che sono nella collezione W. Mitchell; e di un altro volume conservato nella biblioteca del Collegio della Trinità in Cambridge. Queste ricerche non sono utili soltanto agli studiosi dell'archeologia, ma anche a quelli del Rinascimento, perchè possono servire a ricostruire idealmente la Roma che i nostri grandi artisti ammirarono e studiarono.

Ch. Hülsen. — **Di una pianta prospettica di Roma del secolo XV** (*Bullettino della Commissione archeologica di Roma*). — Roma, 1892.

L'A. ragiona di una prospettiva finora sconosciuta, che si trova in un quadro di scuola fiorentina della seconda metà del quattrocento, e cioè in un quadro del Museo Städel di Francoforte, da ascriversi, secondo il Thode, a fra Filippo Lippi o a' suoi scolari. Però alcuni particolari della rappresentazione prospettica, sì come osserva l'A., non lascierebbero ammettere come autore del quadro fra Filippo. Accenniamo a questo studio del dottor Hülsen, non solo perchè esso è un utile supplemento all'opera del comm. G. B. De Rossi (*Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo* XVI), ma anche per confortare gli studiosi dell'arte a ricerche simili di documenti grafici importanti tanto per la storia e la topografia delle città italiane nel Rinascimento, come per la storia delle vicissitudini di monumenti di quel tempo.

G. B. de Rossi. — **Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed alle loro opere nel medio evo, compilata alla fine del secolo XVI** (*Bullettino di archeologia cristiana* del comm. Giov. Battista de Rossi, serie V, anno 2°). — Roma, tip. della R. Accademia dei Lincei, 1891.

Tra i codici acquistati dalla biblioteca Angelica di Roma vi è un libriccino epigrafico di piccolo sesto segnato 1629. L'A. ritiene che la raccolta fosse compilata verso la fine del secolo XVI e terminata al principio del XVII; ed è notevole, al dire dell'A., « che in un'età incurante delle opere di arte del medio evo, delle quali in Roma si faceva allora tanta strage, vi sia stato chi abbia potuto raccogliere, conservare ed ordinare le memorie epigrafiche ». Alcune delle iscrizioni sono interessantissime, perchè, distrutte dopo il rinnovamento di moltissime antiche chiese e basiliche nell'epoca della decadenza, esse sono memorie inedite o esemplari interi di titoli e testi, noti fino ad ora soltanto da trascrizioni incomplete od inesatte, o per via di frammenti.

Fra le iscrizioni inedite, ve n'è una preziosissima, tratta dal sepolcro di Bonifacio VIII della basilica vaticana, ed è l'epigrafe relativa all'architetto Arnolfo citata dal Ciampini, dal Grimaldi e dal Vasari; epigrafe che il prof. Frey di Berlino, a furia di sottigliezze, suppose come puramente fantastica.

Un'altra iscrizione, riferita a p. 88,

. . . . . T MAGISTER
. . . . . ABRIANO PICTOR

è, secondo l'A., relativa ad alcuno dei molti pittori oriundi da Fabriano nei secoli XIII e XIV; ma potrebbe essere con probabilità la lapide sepolcrale del celebre Gentile da Fabriano morto in Roma. Altre iscrizioni, specialmente relative a marmorari romani, sono di grande interesse per la storia.

Vi troviamo anche notizia di tre opere, ora perdute, che portavano scolpito il nome di Mino da Fiesole.

Ad Minervae in urceo aquae lustralis

MINUS FIDELIS STATUARI/ EREXIT.

Ad Minervam ad levam majoris altaris in tabula marmorea caelata quae est super parvum altare, quod ad custodiam corporis Christi olim inserviebat, ac similiter in Aracoeli ad dexteram majoris altaris eodem usu, Xisti IIII tempore

OPUS MINI.

Le due custodie per l'eucaristia, di cui Mino fissò il tipo, nelle chiese dell'Aracoeli e della Minerva, dovevano essere non molto dissimili dalle altre sue, cioè fiancheggiate da pilastrini, gli angeli in adorazione e la colomba dentro il timpano. Quella dell'Aracoeli era del tempo di Sisto IV, il che appariva probabilmente dallo stemma, che so-

leva porsi in mezzo alla mensola che sosteneva il tabernacolo: esso apparteneva dunque all'ultimo periodo delle opere di Mino in Roma. Le due opere per la Minerva potrebbero anch'esse appartenere allo stesso periodo, quando, cioè, Mino lavorava il monumento del Tornabuoni per la stessa chiesa; ma è troppo lieve argomento per una fondata ipotesi. Quella di cui più è da lamentare la perdita, è la pila dell'acqua santa, di cui non abbiamo altri suoi esempi. Quanto alla parola *fidelis* dell'iscrizione, dubito che l'anonimo abbia letto o interpretato male, e che si dovesse leggere *de Fesulis*.

Di queste tre opere, delle quali non so che altri faccia menzione, non ho trovato vestigio; il che fa pensare quante opere d'arte debbano esser andate distrutte in Roma, se a salvare queste non è bastato che vi fosse scolpito il nome di un artista famoso.

Versi del 400 e del 600, attinenti a pittori, od a cose d'arte, tratti da mss. estensi, e pubblicati per le nozze della signorina Ada Mazzoli col signor avvocato Giulio Venèri, avvenute in Modena il 5 maggio 1892. — Carpi, G. Rossi, 1892.

Parte di questi versi furono già pubblicati, quelli del poeta Ulisse si ritrovano nel periodico *Der Kunsfreund* di Berlino, nelle Memorie della Deputazione di storia patria di Modena, ecc. Non ci è noto del pari che sieno stati pubblicati ancora il sonetto di Filippo Nuvolone (poeta probabilmente carpigiano) dedicato a Andrea Mantegna, e i due sonetti di Felice Feliciano, veronese antiquario e letterato, dedicati a Cristoforo Geremia. Questi due ultimi, quantunque scritti sulla solita falsariga dei versi dedicati ad artisti, non sono senza interesse perchè dedicati a un artista poco conosciuto sin qui, a Cristoforo Geremia che il Filarete, in una lettera scritta a Francesco Sforza, menzionava come uno dei migliori scultori contemporanei. Eugenio Müntz (vedi *Les arts à la cour des Papes*) ci insegna che nel 1468 Cristoforo Geremia fu impiegato da Paolo II in diverse opere di scultura; e come scultore viene decantato da Felice Feliciano nei sonetti che qui si riportano.

(Da ms. X. B. 14 a carta 5 v.)

Per Philippum Nuvolonum vir. clar. ad Andream Mantegnam pictorem.

Converè che 'l figliol di Citarea
Me avesse vincto e colligato el cuore,
S'io devesse esser condecente auctore,
Scriverti in rima, o glorioso Andrea.

Ma quel dolce ch'in te sempre parea
Mentre insieme eravam, quel grande amore,
M'insegna farti reverentia e onore,
E a te scrivendo tutto mi ricrea.

Sì che tu fonte d'ogni ingegno altiero,
In cui natura ben quell'arte puose,
Sopra gli ambi roman Parasi e Apelle.

A te mie rime drizzano el sentiero,
Seco portando mille altre mie cose.
Forse indigne a te, docto, a me alte e belle.

E fa che ti sian quelle
Joconde e grate, come io te le mando,
Tua persona gientil sempre affectando.

(Dal ms. sudd. a c. 6 v.)

Felix Felicianus Veronensis. Claro et peritissimo viro Christophero Hieremia sculptorum splendori, salutem dicit.

Chi mai celebrerebbe il grande inzigno,
L'artifice tue mani, e il merto onore,
Di Praxitelle vero imitatore,
Oltre al corso mortal supremo e digno?

Vedo nell'acqua il candido cigno
Cantar, al mar il lito, all'erba il fiore,
Notar i pisci dentro il mar maggiore,
E vedo frondeggiar crescendo il ligno.

Quivi le ninfe nelle selve umbrose,
Cazando incurvar gli archi, in una fonte
Cinzia bagnarsi, et Ateon Tabano

Mutato in cervo, per rupe dumose
Li suoi cani fugir, vedo nel monte
Jove tenendo le fulgietre in mano.

Inteletto soprano
L'arte di Fidia et Lisippo ti onora
Per cui perpetua fama ancor dimora.

(Dal ms. sudd. a c. 8 v.)

Felix Felicianus Veronensis. Ad commendationem famosissimi sculptoris Christophoris Hyeremiae.

Non fu mai Policleto, in alabastro
Extracto per sculpir cosa divina,
Nè Zeusi intento sopra la calzina,
Per figurar un vivo in terra o in castro;

Nè eremita a contemplar sopra d'un lastro,
Cristo conficto, e sul capo le spina;
Nè astrologo levato la matina,
Per veder nanci al sol transir un astro.

Quanto che 'l buon Cristofal Hyeremia,
Examina, distingue una figura,
Con l'almo ingiegno di sua fantasia.

Nè fu mai in tanto precio la scolptura,
Nè ancor per l'advenir, credo che fia,
Chi meglio di lui siegui la natura.

Florentie anno gratie Mcccc° Lxv. *quinto Kalendas Iulias.*

A questi versi del secolo xv fanno seguito nella utile raccolta dello Spinelli un sonetto di D. Camillo Rubiera arciprete, in onore della tomba di Urbano VIII in San Pietro di Roma, opera del Bernini; un'ode di Napoleone Luna, letterato perugino morto nel 1681, in ringraziamento a monsignor Acquaviva governatore di Perugia, che gli aveva fatto dono di *un catino di maiolica di Raffaele d'Urbino* (!); e infine versi dedicati ad artisti di minore importanza.

MISCELLANEA

Ospedale della Madonna dell'Ausilio a Borgo San Sepolcro - Tavola di Piero della Francesca. — L'architetto comm. Del Moro sta studiando il modo di ricomporre la grande ancona di Piero della Francesca esistente in quell'Ospedale, le cui parti furono divise e inquadrate da pesanti cornici barocche. Sarà utile anche che si studi di riparare quel monumento pittorico, guasto da nefandi ritocchi.

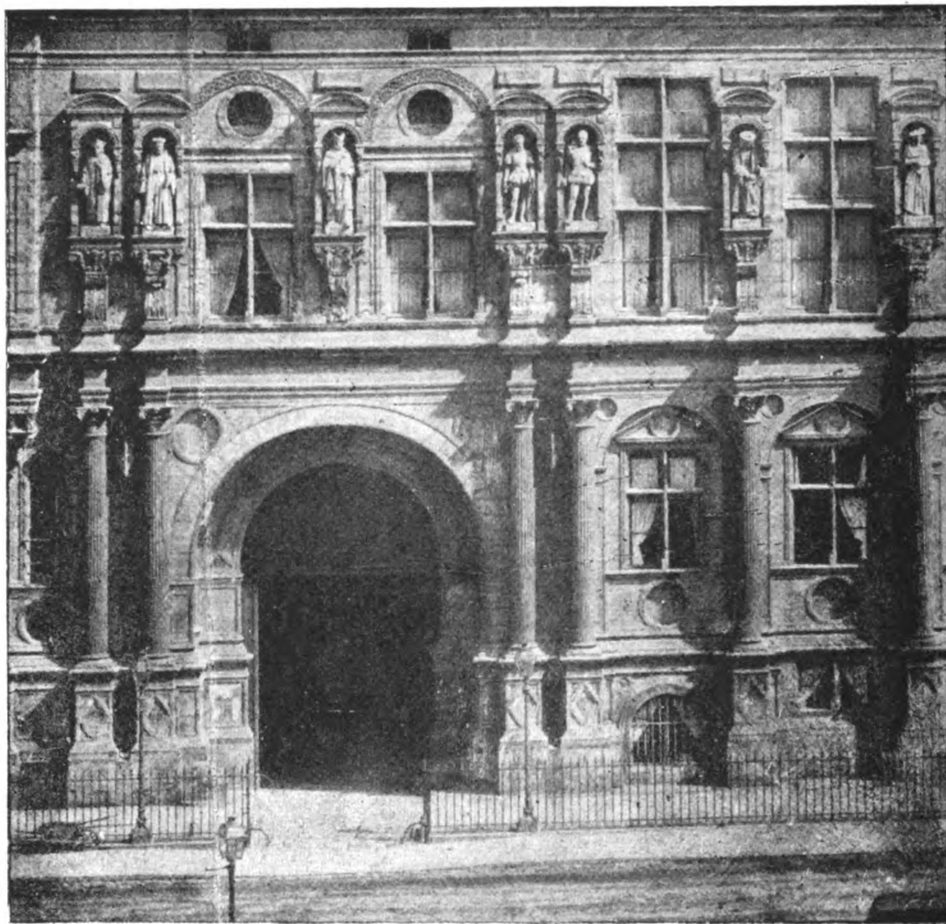
Ordinamento della Galleria di Bologna. — Nella Galleria di Bologna si stanno eseguendo lavori d'ampliamento, e intanto si è proceduto ad un parziale ordinamento della Collezione. In una nuova stanza si sono collocati i quadri ferraresi, in ordine cronologico e storico, di contro ai quadri del Francia e de' suoi seguaci. Così il Cossa, il Costa e il suo collega Francesco Francia si sono avvicinati, raggruppati, si spiegano a vicenda, e spiegano l'opera dei seguaci. Il quadro di Amico Aspertini, che era già nei magazzini, messo accanto a quello già esposto come di Guido Aspertini, dimostra, per evidenti riscontri di uguaglianza, come questo fosse male aggiudicato. Se tutto il resto della classificazione corrisponderà a questo saggio, potrà dirsi che la Galleria di Bologna fu ordinata con rigore storico.

Quadro del Signorelli nella pinacoteca di Brera in Milano. — È stato eseguito il restauro del dipinto del Signorelli, di cui altra volta è stato parlato in quest'*Archivio;* e l'opera del grande maestro ha ricuperato la sua forza, dopo che il Cavenaghi, con l'abilità che tutti gli riconoscono, levò gl'indegni restauri ad olio. Ne sono usciti fuori un pezzo del tappeto nel fondo a colori splendidi, il cielo azzurro e le dorature degli arabeschi. Il quadro, all'infuori di qualche piccolo danno in alcune pieghe, trovasi in uno stato eccellente di conservazione.

Quadro del Palmezzano nella chiesa di Rontana. — Esiste a Rontana (comune di Brisighella, provincia di Ravenna) una tavola di Marco Palmezzano, recante l'iscrizione: MARCUS PALMEZANUS | FORLIVIENSIS. FECIT MCCCCCXIII. L'ancona rappresenta l'*Adorazione dei Magi,* e la lunetta, ad essa sovrapposta, rappresenta la *Disputa di Gesù nel Tempio.* La tavola ha sofferto da qualche tempo, e alcuni intonachi si sono sollevati, onde il Ministero della pubblica istruzione ha dato disposizioni perchè siano intanto apposti i veli alle parti sollevate del colore.

Restauri a San Cosimato in Roma. — La Direzione del fondo per il culto ha ceduto al Municipio, e questo alla Congregazione di carità, il monastero di San Cosimato. Gli studiosi potranno così, senza le gravi difficoltà di un tempo, accedere alla visita dei due chiostri, l'uno del secolo XI, l'altro del secolo XV del tempo di Sisto IV. E speriamo intanto che la Congregazione di carità saprà ispirarsi non solo alle necessità del suo istituto, ma anche a quelle dell'arte, conservando religiosamente il vetusto edificio. Negli scavi ese-

guiti nell'oratorio, alla profondità di due metri circa, si è trovato un frammento di musaico antichissimo e prezioso.



PARTE DELL'HOTEL-DE-VILLE DI PARIGI ERETTA DAL BOCCADORO.

Domenico da Cortona e l'Hôtel-de-Ville di Parigi. — Nel fascicolo di marzo-aprile di quest'anno, l'*Archivio storico dell'Arte* ha riportato i nuovi documenti che sono venuti a confermare Domenico da Cortona, detto Boccadoro, come l'architetto del palazzo che serve di sede al Municipio di Parigi. Alle illustrazioni che accompagnavano quell'articolo dell'architetto Luca Beltrami, e che vennero ricavate dall'edificio recentemente ricostrutto, possiamo ora aggiungere la illustrazione della parte dell'edificio che fu eretta al principio del 1500 dal Boccadoro, ricavandola da una fotografia eseguita prima che l'Hôtel-de-Ville venisse incendiato dalla Comune nel maggio del 1871, e che riesce perciò un documento storico importante.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Il palazzo della Banca Nazionale, non ancora interamente scoperto, è del Koch, architetto romano, che, tuttavia giovane, mercè la sua energica operosità, ha già compiuto molte costruzioni di non ordinaria importanza, fra cui principalissima, e degna d'alta lode, quella del palazzo Piombino nel quartiere Ludovisi.

L'edificio della Banca Nazionale è tutto di travertino, e presenta una facciata con due ingressi, su via Nazionale. Questi due ingressi sono collocati in due corpi, i quali sporgono alquanto dal corpo principale, che in sostanza al prospetto offre tre linee di avanzamento, massima quella delle due porte, media quella della parte centrale, minima quella delle parti estreme. Le forme di queste ultime si svolgono nelle facciate laterali, dove però si schierano le finestre piccole e modeste d'un piano tra il primo e il secondo; ed è da notarsi che, venendo dall'alto della via, si ha la miglior vista del palazzo, perchè il fianco, nella sua nobile semplicità relativa, è indubbiamente superiore alla faccia principale. Questa, infatti, risulta sovraccarica e quasi messa dopo. I due piani, sul pianterreno a bugnato, hanno tra finestra e finestra due ordini di colonne, jonico al basso, corinzio in alto. Le colonne mancano alle ali ed ai fianchi, ed è meglio.

Il corpo centrale rimane così piuttosto pesante, e il pianterreno, ben proporzionato nelle altre parti del palazzo, ove del resto è ingrandito dal graduale abbassamento delle vie, ha qui un effetto meschino. Ciò avviene pure per la grossolanità del cornicione, che nella ragguardevole armonia dell'insieme, può dirsi la nota meno intonata. E quasi tali circostanze non bastassero a conferire pesantezza a un edificio che è pure condotto con serietà e cura rarissime nelle moderne costruzioni, vi si aggiunge la gravezza dei due gruppi che sovrastano ai due corpi degl'ingressi, sul cornicione, in due timpani semicircolari. Sono anch'essi di travertino, e rappresentano, il primo: l'Agricoltura fra l'Industria e il Commercio; il secondo: la Legge tra la Finanza e la Navigazione.

Delle sculture può dirsi quasi quel che si è detto dell'architettura; l'autore, Nicola Cantalamessa-Papotti, vi si dimostra sapiente, ingegnoso e coscienzioso; ma e l'invenzione alquanto stantia, e l'esecuzione risultano pesanti. Questo difetto anzi è qui più palese e più spinto che non nell'insieme dell'edificio.

Dei due gruppi, quantunque forse le figure laterali del primo, quello a sinistra (l'Industria, il Commercio), sieno superiori alle altre corrispondenti al secondo (la Finanza, la Navigazione); quest'ultimo crediamo si debba anteporre, perchè meglio connesso, ed anche perchè non vi si nota un particolare troppo evidentemente biasimevole, quale è il braccio enorme sporgente della figura centrale nel primo (l'Agricoltura).

Per ora non abbiamo potuto accennare se non ai caratteri esterni di questo pregevole edificio; torneremo a trattarne quando ci si darà agio di esaminarne il cortile, le scale e ogni altra disposizione ed ogni altro sviluppo interno.

***

Il pittore Filippo Palizzi, che può ora considerarsi come il decano della pittura italiana, adempiendo la promessa già da noi accennata nella Cronaca del precedente fascicolo, ha già disposto in due stanze del palazzo di Belle Arti i suoi studi

numerosi e pregevolissimi. Alla inaugurazione di questa nuova parte della galleria nazionale moderna, il ministro dell'istruzione pubblica ringraziò, in nome della patria, l'insigne artista per un dono tanto prezioso. L'illustre vegliardo, seduto al posto d'onore, fra il ministro, il prefetto, il sindaco di Roma, il pittore Morelli e lo scultore Ettore Ferrari, tremava per la nobile commozione.

Gli studi sono trecento. Crediamo si debbano disporre con miglior ordine; alcuni di essi, i più ragguardevoli, meritano esser meglio incorniciati. Così com'è adesso insomma, la loro collocazione non può accettarsi se non come provvisoria. In una targa, a piedi del primo saggio, manierato e mantecato dipinto che rappresenta una stalla, e che è di più che cinquant'anni fa, si leggono queste belle parole dello stesso Palizzi:

« Dal mio studio in Napoli ho recato in Roma i miei studi, e li ho qui disposti in ordine cronologico per semplice dimostrazione della fede e dell'amore immensi che sempre portai alle lunghe e laboriose ricerche dell'arte. Vorrei rinascere per ricominciare ».

Quantunque, come accennavamo, l'ordine cronologico di cui parla il grande artista non sia mantenuto se non molto, troppo sommariamente, la visita alle due stanze è una grande lezione per coloro che si avviano nella carriera della pittura. Infatti vi si vede con un senso d'alta meraviglia lo svolgersi di mezzo secolo di studio indefesso ed efficacissimo, per il quale Filippo Palizzi, dal fondo dell'accademia più supina, si eleva pian piano alla più sincera espressione d'arte, alla più schietta interpretazione della natura.

***

Il 10 luglio moriva in Roma il pittore di decorazione Alessandro Mantovani, nato a Ferrara nel 1814. Educato alla scuola di Giovanni da Udine, sentì però il bisogno di rifarsi allo studio del vero. Egli lascia pregiati lavori nel palazzo e nella villa Torlonia in Roma, nel castello del duca di Northumberland in Inghilterra, ne' palazzi del Laterano e del Quirinale, nel Duomo di Ferrara; ma il suo nome è raccomandato specialmente alla decorazione del portico terreno e delle Logge Vaticane, accanto e sopra a quelle di Raffaello. Fu artista di buon gusto, e all'esercizio lodato dell'arte congiunse una coltura non comune della storia artistica. Deve ricordarsi a sua lode che, datagli commissione dal papa Pio IX di restaurare e ritoccare gli ornati di Giovanni da Udine nelle Logge di Raffaello, egli, con esempio raro a quel tempo, rifiutò di porvi mano. Fu uomo amato per indole mite ed onesta, e lascia buoni scolari ed una figlia valente nel ritratto.

U.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.





IL LEONE DI SAN MARCO

(BRONZO VENEZIANO DEL MILLEDUECENTO)



IÙ volte esaminai il leone di bronzo che posa su una colonna della Piazzetta di Venezia.

La prima volta fu nel 1883, la mattina del 18 settembre, coll'aiuto di una scala a piuoli che s'era congegnata per estirpar l'erba dalla sommità della colonna, la cui altezza da terra sorpassa i quindici metri.

Ecco, meno poche aggiunte, le mie note d'allora:

« Posto piede sul capitello, che ha tre metri di lato, mi sentii rimpicciolito; così colossale mi pareva il leone, le cui ali arrivano ad una volta e mezza la statura ordinaria di un uomo.

Per avvezzarmi alle sue proporzioni, gli girai attorno per ogni verso. Il leone è fatto di molti pezzi tenuti assieme da orditure di ferro, le cui borchie a testa quadrata, ossidandosi, hanno smosso o totalmente staccato le piastrelle di copertura. Due frammenti di bronzo, spezzati dalla ruggine, sono caduti dall'addomine e mostrano che il getto ha dal più al meno la grossezza di un centimetro.

I pezzi di cui è formato il leone sono di varia fattura, cioè gli antichi, per fortuna in maggioranza, ed i restauri napoleonici, o di quel torno, riconoscibili al classicismo della modellazione, e sono opera dello scultore Bartolommeo Ferrari che restaurò il leone quando tornò in pezzi da Parigi nel 1815. [1]

Non sono originali la zampa anteriore diritta e metà della sinistra, metà della posteriore diritta e il piede della sinistra. Peccato che non resti uno solo degli artigli originali, poichè gli attuali sono indifferenti ed accademici. Un ciuffo sulla testa del leone fu restaurato; il libro che tiene sotto le branche è di piombo. Le ali, staccate dal corpo del leone, appartengono evidentemente ad un periodo recente; però ali ve n'erano anche prima e di queste restano alcune tracce che poi esamineremo. La coda fu anch'essa in parte restaurata.

Tutto il rimanente, la testa cioè, colla chioma, il petto, il ventre e buona parte delle zampe del leone, è originale. La modellazione di quelle parti che l'antico *aurifex* volle specialmente

[1] La contessa Potocka scriveva a suo marito il 5 ottobre 1815: « On a voulu enlever le lion qui était sur la place des Invalides, car les Vénitiens le redemandent. Les Autrichiens se sont donc mis en train de le descendre eux-mêmes, car on n'a pu trouver aucun Français qui voulût travailler à aucun des ouvrages servant à dépouiller la France. Tout le peuple en silence était rassemblé sur la place, regardant faire, mais les maladroits ont laissé tomber le lion du haut de son piédestal et il s'est brisé en vingt pièces. Aussitôt les acclamations, les rires et les éclats de joie ont fait retentir les airs, ce qui a mis les Autrichiens dans une horrible colère! Le lion de Saint-Marc ne sera plus pour personne ». (*Mémoires d'une grande dame du* XVIII[e] *siècle;* Paris, Calmann-Lévy, p. 479).



RESTAURI DEL 1815.

elaborare, è veramente perfetta; per convincersene basta considerare i muscoli, i tendini e le vene delle cosce; non v'ha ivi alcuna ostentazione di dottrina anatomica, ma solo quel tanto che contribuisce alla espressione di un animale simbolico.

Aggrappandomi alle mascelle, e guardando entro alle fauci del leone, ne scorsi tutto l'interno cavo. Le mascelle sono guernite di denti canini e molari d'assai accurata fattura. La pelle è increspata e pelosa ai lati della bocca, che, veduta da vicino, cangia affatto quel suo ghigno grottesco. Due baffi striati, ma d'un solo pezzo, rappresentano le lunghe setole della specie felina. Le occhiaie sono fortemente accentuate, le sopracciglia muscolose e rotonde. I bulbi degli occhi appariscono d'una sostanza vitrea, bianca e pellucida, a faccette triangolari; quello dell'occhio destro manda dal fondo riflessi rossastri.

Le vecchie guide non accennano al colore primitivo degli occhi; certo bianchi non furono,



CHIMERA ETRUSCA.

perchè avrebbero dato una espressione strana alla testa del leone, o, come gli attuali, lo avrebbero fatto parer cieco. La coroide dei felini, come il crisolito in un poema del milleduecento:

spande fiamme di color di fuoco,

o, come il topazio:

ha color d'auro e splendïente lome.

Se negli occhi del leone non stavano tali gemme, potevano esservi incastonate o corniole o crisoprasi o altri quarzi gatteggianti; gli occhi potevano anco essere più accesi, e pur non tenere il bronzo in soggezione, se composti d'uno o più cristalli rossi. [1]

I ciuffi della chioma incominciano attorno alle guance e alla mascella inferiore, piccoli ed uncinati; poi sviluppandosi in ciocche simmetriche, quelle di sotto framezzo a quelle di sopra, scendono fino al petto e perdonsi a metà del dorso. Ogni ciocca, formata di cinque o sei cordoncini, grossi mezzo centimetro, si assottiglia serpeggiando e lascia l'ultima ondulazione sollevata in aria, cosicchè la criniera è tutta irta di punte.

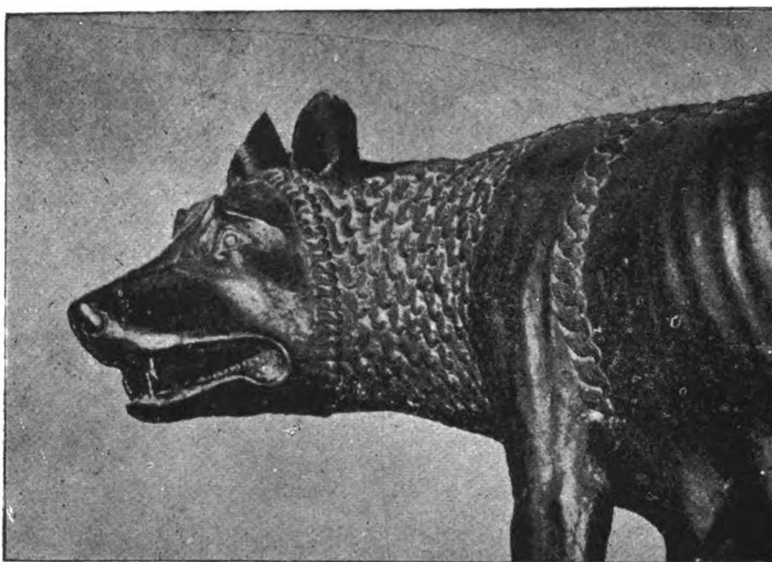
Le ciocche affusolate e serpeggianti sono caratteristiche delle sculture medioevali; centinaia di esempi li abbiamo nei leoni e grifi stilofori dei protiri romanici e normanni; la lupa capitolina ha ciocche uncinate ma non sollevate in aria; irta di punte, anzi di spatole, è la chimera

[1] « Dicono che sul tumulo del re Hennia, nell'isola di Cipro, vicino alle tonnare, ci fosse un leone di marmo cogli occhi incastonati di smeraldi così raggianti perfino sul mare da far fuggire impauriti i pesci; i pescatori stupirono lungo tempo per tal strana cosa e alla fine cangiarono le gemme negli occhi del leone ». (Plinii, *H. N.*, XXXVII, 17).

etrusca di Firenze, che ha ciocche diverse dalle medioevali ondulate, come dalle greche, dalle persiane, dalle caldaico-assire ricciute e dalle egizie a mantellina.

Oltre alle ciocche della criniera del leone, altri ciuffetti trovansi regolarmente disposti posteriormente alle zampe e sui genitali.

Le ciocche che scendono sulle spalle del leone coprono le penne di base delle antiche ali, penne che sono bruscamente interrotte dal taglio per la incassatura delle ali nuove. La differenza fra le penne antiche e quelle delle ali restaurate è palese; mentre le prime sono concave arrotondate ed intere, le seconde invece sono convesse e frastagliate, come per maggior verismo. Le antiche ali si sviluppavano meno staccate fra loro e più vicine al collo; infatti le penne originali si trovano dove scende la criniera e dove le ali restaurate non peranco incominciano. Quanto alla forma, le ali antiche dovevano contribuire a quel simbolismo che, inspirandosi al



LUPA ROMANA

(Museo del Campidoglio).

sublime, non scende a particolari comuni nè cartoccia le vesti od i libri; dovevano armonizzare colla linea severa che forma la testa del leone colla chioma e il dorso.

Mr. Ruskin aveva già supposto, nel *St. Mark's rest* (I, 22), che le ali antiche si stendessero più delle attuali e che fossero ritagliate in penne.

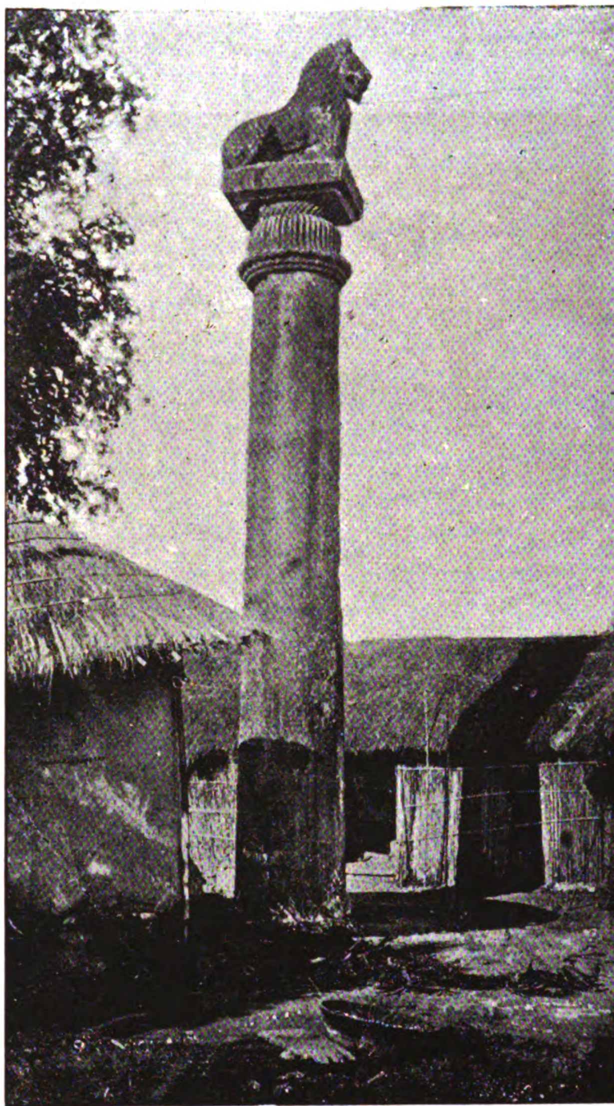
La pratica di ritagliare le ali, in modo che la luce si traveda fra l'una e l'altra delle penne maggiori, fu introdotta dai bisantini nei loro mosaici, e fu seguìta dagli artisti medioevali quando fusero o scolpirono animali simbolici alati, p. e. il leone e il grifo del trecento a Perugia e l'aquila di bronzo a Todi. Giotto l'adottava per le ali d'angelo e lo imitarono i quattrocentisti che dipinsero leoni di San Marco, come Iacobello del Fiore e il *Donatus Venetus*.

Il leone di bronzo doveva a più forte ragione aver l'ali ritagliate in penne, per poter meglio distinguerle contro il cielo. Di esse ci resta un assai magro ricordo nell'incisione in legno del Breydembach (1486). In un quadro del Bassano, nella sala del Maggior Consiglio, è dipinta in grandi proporzioni la colonna della Piazzetta; trattavasi di un accessorio, tuttavia al pittore non sfuggì il fatto materiale che le penne maggiori delle ali del leone erano staccate l'una dall'altra.

Nella cronaca di Marino Sanudo si legge in data 6 maggio 1510 che un vento terribile ruppe un'ala di piombo; del San Marco sopra le colonne, lochè ha fatto credere essere le ali antiche di piombo, ma a chi conosce la flessibilità di questo metallo, sopratutto della lega medioevale, non riesce ambigua l'interpretazione, ricordando che il leone aveva le ali distese e a penne

staccate. E si convincerà trattarsi della lamina di piombo ricoprente l'abaco del capitello, leggendo in pari data nei diarî del Priuli che il temporale *chavò il piombo de la colonna grande in piaza de San Marco, dove se atrova posto il sancto Marco in forma de leone.* (Autografo nel Museo civico di Venezia, V. 115).

Il leone era dorato: *fulgente d'oro* (Contarini, *Argo vulgar.* Venezia, 1552, IV). Trovai tracce d'oro nelle parti protette della mascella superiore.



COLONNA DI ASOKA A TIRHUT.

Sotto il ventre v'ha uno sportello, moderno, pel quale si passerebbe comodamente, ma, non so il perchè, sta chiuso a chiave.

Non mi fu possibile di scoprire nè una inscrizione, nè una sigla qualunque sull'antico getto, nè altra che si riferisca ai restauri; v'hanno alcune iniziali, ma sono recenti e di nessuna importanza.

I due frammenti di bronzo li ho lasciati come li trovai, caduti sul piano del capitello.

Questo leone di San Marco è ammirabile in quanto esprime la fierezza e la forza magnanima, quale poteva idealizzarle Venezia nel suo periodo eroico; guarda lontano, puntella le branche sul libro, e sembra mandare all'Oriente un ruggito di sfida.

È curioso notare come fra i più importanti bronzi artistici a noi pervenuti vi siano tre animali ruggenti: la chimera etrusca che rugge di spasimo, la lupa romana che ringhia di gelosia materna e il leone veneziano che rugge di sfida.

John Ruskin, ammirandolo come una delle cose più grandiose prodotte dall'arte medioevale, lo giudicava opera del XIII secolo. (*Stones of Venice,* III, 233).

Ci resta il nome dell'*aurifex venetus* BERTVCIVS, colla data 1300, su di un cancello della basilica di San Marco; e Vasari racconta che le porte del battistero di Firenze, modellate da Andrea Pisano, furono gettate in bronzo da maestri veneziani « molto esperti nel fondere



LEONE BUDDISTICO

(Scavi di Muttra).

metalli ». Il leone di bronzo è evidentemente anteriore a queste opere, e quindi anche al San Teodoro di marmo eretto sull'altra colonna della Piazzetta in principio del secolo XIV. Senza pretendere che venisse collocato sulla colonna subito dopo che il doge Sebastiano Ziani la fece erigere, nel 1176, si può concedere che nel secolo XIII esistessero *magistri veneti* capaci d'intraprendere una tale opera, se buona fama li faceva chiamare poco dopo in Toscana.[1]

[1] Come i Fiorentini richiedevano l'opera dei fonditori veneziani, così nel 982 l'abate Gozbert, del monastero di Tegernsee in Baviera, chiedeva al vescovo Gotescalco l'opera del fonditore Adalrico, monaco di Frisinga:

« Tres anni jam sunt transacti, quod fingere fecimus formam ad campanam fundendam, totaque materies metalli æqua lance penes eandem formam jacet appensa: sed nullo modo possumus perficere quia nullum hominem arte fusoria instructum habemus quocirca petimus ad hoc ipsum opus modulandum perficiendumque ut nobis concedatis clericum vostrum Adalricum ob amorem Dei et S. Quirini ». (SPRINGER, *De Artificibus medii ævi*, p. 24).

In ogni modo il leone era già a posto nel 1293, quando si ordinava di ripararlo:

Die decima quarta Madij (MCCXCIII)

Item, quod Leo, qui est supra columpnam, debeat aptari de denarijs qui accipientur de gratia Vini et lignaminis. (Archivio di Stato di Venezia. *Deliberazioni del maggior Consiglio,* Pilosus).

Gli orafi medioevali, e un po' anche quelli del Rinascimento, erano per lo più abili fonditori. Taluni riuscirono insigni scultori e pittori. I veneziani acquistarono meritata fama di valentissimi;



TOPE DI SANCHI
(India Centrale).

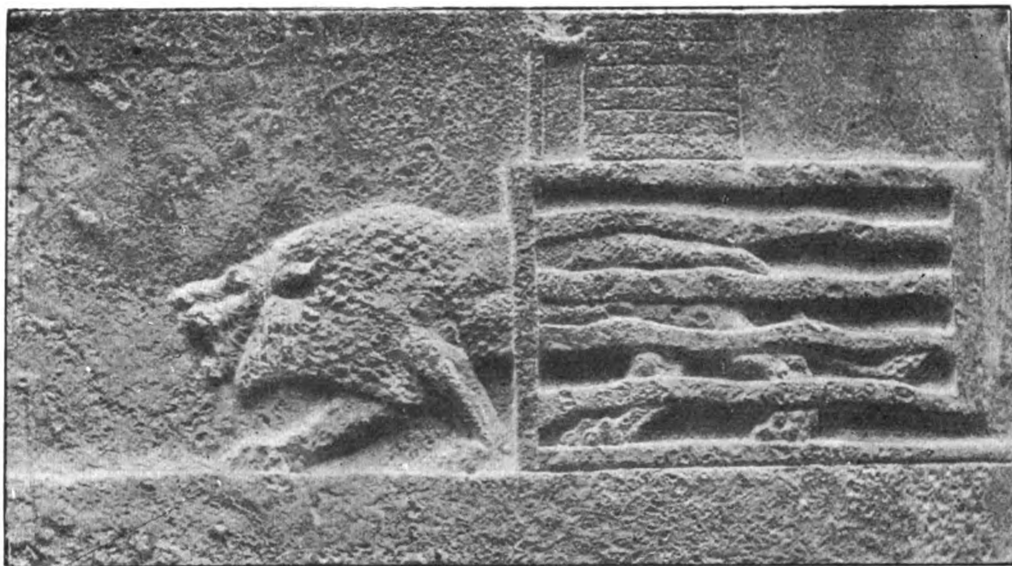
un'intera strada, presso il ponte di Rialto, conserva tuttora il nome di *Ruga degli orefici.* In un diploma del 15 aprile 1296, conservato nell'archivio di San Nicola di Bari, si legge che Carlo II d'Angiò donava a quella basilica una mitria, *cum lapidibus et pernis ad opus Veneciarum,* un vaso d'argento, *cum smaltis de opere Veneciarum,* nonchè *duo magna candelabra de cristallo munita argento ad opus Veneciarum.*

*
* *

Archeologi e critici, in gran numero, hanno fatto il possibile per soverchiarsi l'un l'altro nell'esporre teorie sempre più ardite sulla origine e sulla provenienza del leone di bronzo di

Venezia. Mi limito perciò ad esaminare il materiale positivo di riferimento da applicarsi a questi studi con metodo scientifico.

L'idea di erigere colonne, pilieri o altri monoliti a guisa di monumento (nel senso vero del vocabolo) è comune a quasi tutti i popoli dell'antichità; e quella di posarvi sopra qualche animale simbolico è più propria degli indiani. Il leone che trovasi tuttora a posto a Tirhut su una delle colonne di Asoka, e quello mezzo leone alato e mezzo qualche altra bestia, nell'*India Museum* di Londra, trovato negli scavi di Muttra e che posava anticamente sopra una colonna (*lât*) buddistica, presentano tutte le caratteristiche dell'arte a cui appartengono. E così dicasi degli otto leoni che reggono la porta meridionale del *Tope* buddistico a Sânchi, nell'India centrale (H. H. Cole, *Preservation of national monuments of India,* p. 7). Queste opere del 400 circa avanti Cristo ricordano l'influenza dell'arte greca e della persiana; ma il solo accessorio



BASSORILIEVO ASSIRO

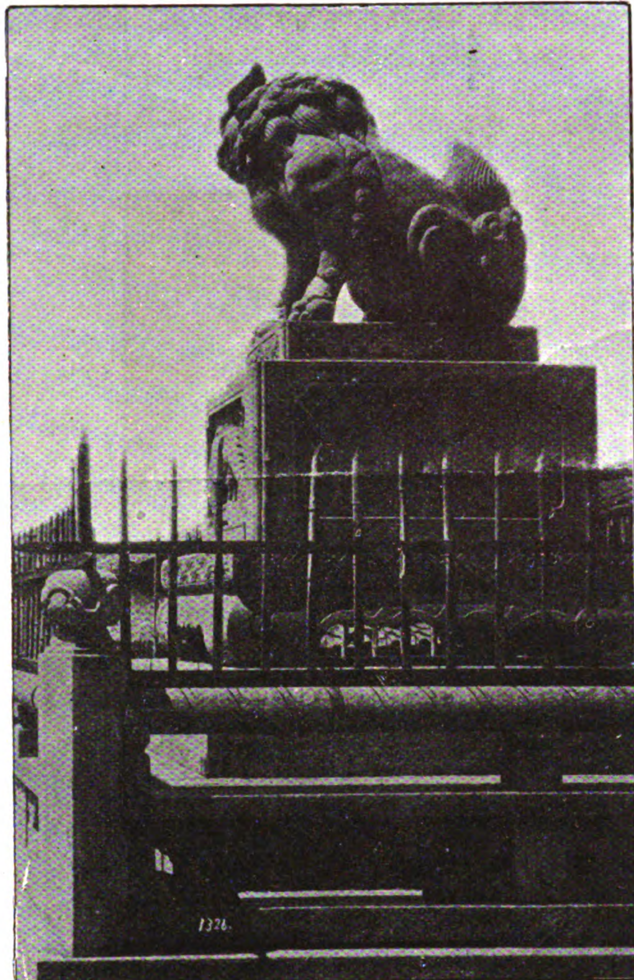
(British Museum).

stilistico che trovi riscontro nel leone veneziano, la criniera a ciocche ondulate e uncinate, non è in accordo cogli elementi ben più importanti, cominciando dalla modellazione della testa.

Il leone, più di qualunque altro animale, ha trovato nelle arti figurative l'espressione dell'indole propria, e di tutte quelle movenze che, idealizzando i suoi principali caratteri o aspetti, l'ardire e la maestà, furono adattate a una moltitudine di emblemi e di simboli. Come accade di ogni altra idealizzazione, anche quelle del leone sono esponenti dell'indole della razza idealizzante, assumono forme diverse secondo la loro destinazione, e portano l'impronta individuale dell'artista, il quale, al dire di Lisippo, fa le cose non già come sono, ma come gli sembrano essere.

Nel tremendo verismo dei leoni assiri troveremo espressa tutta la crudeltà circospetta della belva, è l'*impastus ceu plena leo per ovilia turbans* di Virgilio, che freme colla bocca insanguinata. I leoni simbolici assiri, come pure i persiani, portano anch'essi, nella muscolatura e nei tendini fortemente accentuati, i contrassegni della forza fisica, ma la loro posa e l'espressione sono immobilizzate. Tutti questi leoni, e così dicasi per gli egizi, non hanno alcun rapporto col nostro leone veneziano, salvo quello ben lontano del comune prototipo animale; ovvero quello che il latino dei crociati poteva avere col sanscrito e colla lingua dei geroglifici. Più ancora ci allontaniamo dal leone mettendolo a confronto coi bronzi monumentali dell' estremo Oriente, finchè arriviamo al leone di Tokio, il più ribobolato tra i giapponesi.

Quale idealizzazione abbiano fatto del leone i fenici, i greci ed i romani non è d'uopo il ricordarlo, essendo troppo noti gli esempi; avvertiamo solo specialmente presso i greci, che avevano avuto sempre sott'occhio i leoni pelasgici di Micene e niente invece quelli delle foreste assire, una tendenza, che può rintracciarsi sino nei canti omerici e nelle favole esopiane, di idealizzare nel leone la forza congiunta alla generosità. La quale tendenza ha avuto campo di estrinsecarsi e di applicarsi per mezzo delle arti figurative, sopratutto nelle sculture architettoniche,



LEONE GIAPPONESE.

quando il leone emblematico o simbolico assunse un certo che di umano nella fisonomia, forme larghe e robuste, e sguardo sereno.

Ciocche ondulate e alternate presenta il leone scolpito in bassorilievo ad Akanthos nella Samotracia; contrassegno d'arcaismo che fa ancor più rassomigliare ai leoni romanici quello del monumento delle Nereidi a Xanthos, che assume la forma di striscie incavate nella spoglia leonina dell'Ercole sul timpano orientale del tempio di Egina, di vari riccetti attorno alla testa di bronzo trovata nell'Acropoli di Atene, e di riccetti susseguiti da ciocche ondulate nelle statue cipriote ora al Museo di New-York; ma in tutte queste opere antiche ogni altro particolare non ha comunanza veruna coll'arte medioevale. Così pure i leoni che stanno a guardia dei sepolcri lidii e frigi, il leone di Kalaba presso Ancira, e altri monumenti congeneri della Galazia e della Bitinia, gli stessi magnifici esempi portati a Venezia dal Morosini e che tuttora stanno all'ingresso dell'arsenale, attestano la loro origine diversa da quella del leone di bronzo.

La testa leonina del Heraion presso Argo, e quelle del Partenone, hanno la criniera a spatole striate la quale non incomincia sotto il labbro inferiore, e nella loro modellazione non furono considerate scultorie le sopracciglia e i baffi, sicuri contrassegni di medioevalità nel leone veneziano.

Fra i leoni greci a noi pervenuti sono pur degni di considerazione quelli del mausoleo d'Alicarnasso (350 av. Cristo), e, per confronto col verismo degli assiri, il leone nemeo nel bassorilievo dorico di Santa Maria sopra Minerva a Roma, il quale ci fa tornare in mente il pericolo corso da Pasiteles (il Vasari della costa greca d'Italia) quando, artista coscienzioso com'era, trovandosi al porto dove erano arrivate le fiere dall'Africa, intento ad osservare un leone chiuso in gabbia, scappò fuori una pantera.

La idealizzazione continuò il suo svolgimento finchè fu raccolta dai primi cristiani, che dei



LEONE DEL SEPOLCRO DI MAUSOLO

IN ALICARNASSO.

sei simboli assiri rifiutarono l'aratro e il fico, e presero gli altri quattro per gli Evangelisti, assegnando a San Marco il leone, che bisantineggiò nei mosaici a fondo d'oro sui pennacchi delle cupole, o nei bassorilievi sulle transenne delle *iconostasi.* Fiero nella sua goffaggine, ma come imbacuccato di armatura a maglia saracena con museruola a lame snodate, lo troviamo ripetuto più volte attorno alla fontana dell'Alhambra; e da quell'armatura sembra uscire per offrirsi come emblema degli ideali cavallereschi svolgentesi dagli ideali religiosi delle crociate.

Nel secolo XII i principati e repubbliche del mezzogiorno d'Italia erano stretti fra le branche del leone normanno, e di leoni troviamo esempi innumerevoli in quell'Apulia centrale che fu la prima conquista dei normanni in Italia, da essi prediletta e adornata di tanti sontuosi monumenti.

Contemporaneamente Venezia, che aveva eletto San Marco come suo patrono, e ne portava il simbolo d'oro, come segnacolo, nel campo cremisi dei suoi vessilli, faceva collocare sulla colonna della Piazzetta il leone di bronzo rivolto a levante.

Fra il leone di Venezia e quelli normanno-appuli v'è analogia, come tra produzioni coeve e che hanno modellazione ed accessori congeneri. Tralasciando i leoni araldici della torre del porto di Monopoli, troppo arcaici, troveremo invece leoni romanici del periodo normanno, i più fieri



PARTE ANTERIORE DEL LEONE DI SAN MARCO.

d'organismo, i più arditi di modellazione, a sostegno delle grandi finestre della crociera del duomo di Bari. Altri ne troveremo a Ruvo, a Bitonto, a Rutigliano, a Matera; e volendo arrivare fino al trecento, troveremo leoni stilofori nel portico angioino della cattedrale di Altamura, e sono tra i più grecizzanti e mansueti, come quelli di Bitetto e di Conversano. Nelle Puglie, più che in altra regione d'Italia, perdurò l'uso di fiancheggiare con leoni le porte delle chiese, ed un bell'esempio, nel pieno secolo XVI, lo offre Acquaviva delle Fonti; in tutti predomina la forma tipica e tradizionale della criniera a ciocche ondulate ed uncinate dei leoni normanni e del leone veneziano che appartiene alla stessa epoca. Sorprendente perfino nell'atteggiamento è la somiglianza del leone veneziano coi piccoli leoni d'argento che formano piede ai candelieri di cristallo di monte, *opus Veneciarum,* conservati nel tesoro di San Nicola di Bari. Solo che i leoni, o le sfingi, o i grifi normanni hanno le ali racchiuse ovvero sono apteri, servendo per lo più a sostegno di qual-



BASSORILIEVO GRECO NELLA CHIESA DELLA MINERVA A ROMA.

che cosa; il leone di Venezia invece, collocato in cima della colonna della Piazzetta di San Marco sulla fine del secolo XII o sul principio del XIII, quando le galere veneziane guidate da Enrico Dandolo salpavano alla conquista di Costantinopoli, aveva le ali ben libere, e guardava lontano all'Oriente.

Disgraziatamente il bronzo, benchè usato *ad perpetuitatem monumentorum,* fu troppo spesso fatto venir meno a questo suo ufficio, rifondendolo sotto nuova forma. Così perirono chissà quanti bronzi artistici veneziani del secolo XII e del secolo XIII. Supponiamo però esservi stati fonditori a Venezia anche nei secoli antecedenti, quando la Repubblica mandava in dono le campane al-all'imperatore di Costantinopoli; sappiamo che gli stessi cavalli greci, portati a Venezia nel 1204 corsero pericolo di essere fusi nel mentre giacevano all'arsenale, e furono perciò collocati sopra l'arcata centrale della basilica di San Marco. Ora, se si voleva fondere tanta massa di bronzo, è certo che si sapeva di poter farne qualche cosa. La fama che i Veneziani godevano di espertissimi nell'arte di fondere i metalli se l'erano, giova ripeterlo, in qualche modo guadagnata.

Nelle Puglie invece abbiamo parecchi bronzi medioevali; e senza annoverare le porte bisantine, intarsiate d'argento, del secolo XI, nel santuario di San Michele sul Gargano, (consorelle di quelle della basilica di San Marco di Venezia, del duomo di Amalfi, dall'abbazia di Montecassino, della

cattedrale di Salerno e del San Paolo fuori le mura di Roma), o quelle del secolo XII del mausoleo di Boemondo a Canosa, greco-saracene (nelle quali l'elemento animale decorativo è sempre il leone, sebbene grottesco), troveremo nelle porte maggiori di bronzo della cattedrale di Troia in Capitanata, opera del 1100, trasfuso, in forme ardite e forti, ben diverse dal liscio lavoro bizantino o dallo stiacciato saraceno, un sentimento artistico sanamente fantasioso. Altri magnifici monumenti dell'arte fusoria del secolo XII sono le porte di Barisano della cattedrale di Trani, senza parlare dei monumenti congeneri di Benevento, di Monreale, di Ravello, di Pisa, del Laterano e di San Clemente a Casauria, delle innumerevoli campane ed altri oggetti in bronzo del medio evo.[1]



FONTANA DEI LEONI NELL'ALHAMBRA.

« L'habilité des fondeurs du XIIe siècle surpassait tout ce qui a été fait dans l'antiquité et depuis lors » scriveva Viollet-le-Duc, giudizio il quale è perdonabile nella sua esagerazione,

[1] La stessa lupa capitolina fu giudicata opera romanica da Burckhardt e Bode. Winckelmann invece, De Brosses e molti tra i moderni, credono sia quella che Dione Cassio e Cicerone raccontano essere stata colpita da un fulmine; il Fea dichiarava al suo tempo di non poter spiegare la causa della squarciatura che presentano ambedue le zampe posteriori della lupa capitolina; Braun l'attribuiva a difetto di fusione.

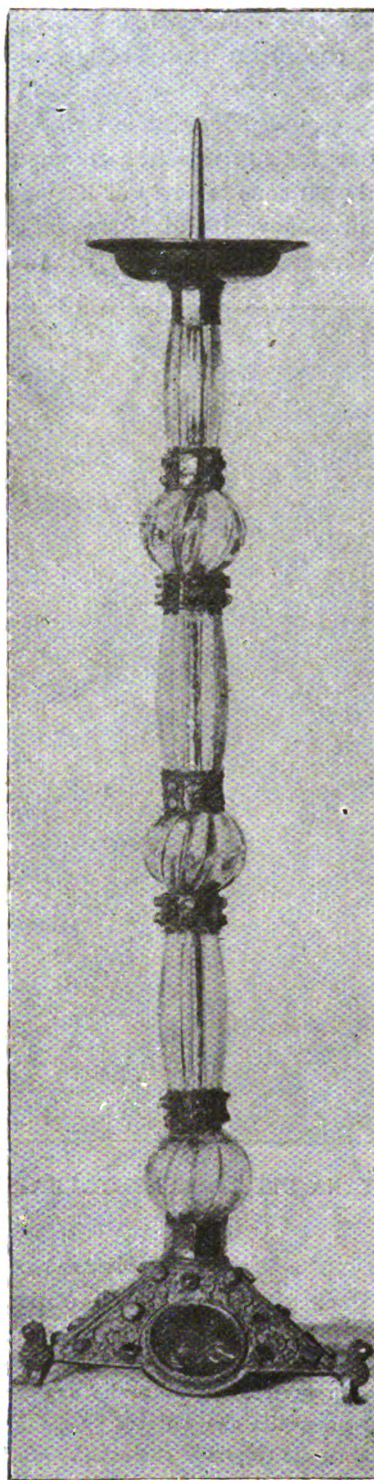
Nell'esaminare la lupa capitolina ho notato che lo sforzo producente la squarciatura è progressivo e generato dalla ossidazione delle *anime* o sbarre di ferro che formano scheletro alle zampe e che sembrano essere state adoperate dal fonditore per economizzare il bronzo. Questo infatti in certi punti del labbro della squarciatura ha una grossezza inferiore ai due millimetri, e riesce spiegabilissimo come l'acqua penetrando da qualche cavità di fusione, o assorbita capillarmente, fornisse materiale alla formazione dell'ossido, già fomentata dalle condizioni elettriche dei due metalli in contatto. Ingrossandosi a una paginetta per volta, la ruggine del ferro finì collo squarciare il bronzo della zampa, in quei punti dove presentava minore resistenza.

Molte altre avarìe presenta l'antico bronzo, ma sono dovute alla imperfetta fusione e ai rattoppi conseguenti, non già ad alcuna ricomposizione avvenuta nel cuore del medioevo, quando (come congettura il dott. Helbig

tenuto conto che oltre ai bronzi italiani del secolo XII ci sono pervenuti altri monumenti coevi i quali attestano il progresso che nel corso del medio evo aveva fatto l'arte fusoria. E quand'anche di essa non ci fossero pervenuti i prodotti, basterebbe a convincersi che gli artefici del secondo secolo, dopo il mille, erano in possesso di tutte le cognizioni necessarie per la buona riuscita di una fusione a cera perduta, il leggere le istruzioni del monaco Teofilo per fabbricare un ostensorio di bronzo. (*Diversarum artium schedula,* III, LX).

Sono opera dei secoli XI e XII le porte di bronzo della cattedrale di Magonza, le porte e la colonna di bronzo, alta cinque metri, del duomo di Hildesheim, il candelabro di Essen (Westfalia) alto due metri e mezzo, il piede del candelabro della cattedrale di Coira, che porta inciso il nome di *Azzo artifex* (Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweitz*, p. 279), il frammento del magnifico candelabro dell'abbazia di Reims; le porte di bronzo della cattedrale di Novgorod eseguite tra il 1154 e il 1192, uno dei cui bassorilievi rappresenta il cesellatore coll'iscrizione: MAESTRO ABRAMO, in lingua russa. (Adelung, *Die Korssunchen Thüren*). Il più importante monumento dell'arte fusoria romanico-normanna (anche astrazione fatta della ardita modellazione), è il candelabro di Gloucester, fuso a cera perduta, d'un sol pezzo, tra il 1109 e il 1112. (*Mélanges archéologiques,* IV, p. 279).

Disparu avec la civilisation romaine, scrive invece il Bouillet, *l'art de fondre le bronze reparaît avec la Renaissance.* Lo ripete il Lessona, e sembrano crederlo tutti coloro, i quali, senza preoccuparsi del fatto che gli elementi stilistici del leone di bronzo della colonna della Piazzetta di Venezia sono romanici del 1200, provano il bisogno di assegnarlo all'arte etrusca,[1] o all'assira, o alla indiana.



CANDELIERE VENEZIANO
A SAN NICOLA DI BARI.

nella sua dotta guida dei musei capitolini), avendo papa Sergio III ricostruita in principio del X secolo la basilica laterana e desiderando di ornarne la piazza coll'emblema di Roma, si scoprì una lupa antica nel sotterraneo di un tempio pagano, ma perchè in cattivo arnese fu fatta accomodare da un fabbro-ramaio.

Quel fare arcaico ch'è comune alle produzioni artistiche di molti popoli primitivi, e che perdura o riapparisce nella piena civiltà, se favorito da cause materiali, più che altro dall'isolamento, può notarsi anco nelle metope doriche di Selinunte e nelle oreficerie peruviane, le quali presentano elementi decorativi che direbbonsi medioevali dell'epoca longobarda, o nelle sculture del monumento di Traiano presso le frontiere della Romania, che hanno tante forme comuni all'arte romanico-bizantina. V'ha però nella striscia di pelame che si prolunga sul dorso della lupa, nelle occhiaie nude, nella modellazione delle mascelle, qualche cosa di estraneo all'arte romanica; perciò continuo a credere un raro monumento dell'arte fusoria arcaico-etrusca, e sono al tempo stesso d'accordo con tutti coloro i quali rifiutano di ammettere che sia la lupa dedicata dagli edili, nel 296 av. Cristo, accanto al fico ruminale.

[1] L'anno scorso M. Charles Casati ha manifestato all'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* di Parigi



CANDELABRO DI GLOUCESTER

(Museo di Kensington).

La doratura del leone veneziano, della quale resta tanto poco, è pur essa un indizio della sua origine, mentre invece così resistente è la doratura dei quattro cavalli greci, ben più antichi, che gli stanno quasi accanto, e mentre di altri bronzi antichi, ad esempio la statua equestre di Marco Aurelio, ci resta tanta parte della originaria doratura. Nè devesi credere che taluni bronzi antichi abbiano perduta la doratura perchè non ne mostrano traccia alcuna; molti fra essi non furono mai dorati, uno tra questi era l'Alessandro fanciullo, di Lisippo; sappiamo che Nerone, a cui piaceva assai, lo fece dorare, ma che avendo il bronzo perduto la finezza dei particolari fu di nuovo raschiato, e si stimava più prezioso: *etiam cicatricibus operis atque concisuris, in quibus aurum hæserat, remanentibus.*

Gli antichi doravano il bronzo o lasciavano che assumesse col tempo la bella patina verde, *colorem jucundum,* che apprezzavano e che sapevano essere specialmente prodotta se tenuto esposto al sole dopo averlo unto, *qualem adfectant oleo ac sole;* sapevano parimente che, non volendoli ungere di olio, gli oggetti di bronzo si ossidano più facilmente quando sono ripuliti che quando sono negletti: *Æra extersa rubiginem celerius trahunt, quam neglecta, nisi oleo perungantur.* (Plin., XXXIV, 20). La regolare formazione della patina richiede una periodica spolveratura delle sinuosità e recessi, e perciò anche in pieno medio evo troviamo inciso sulla porta di bronzo del Santuario di Montesantangelo (fusa a Costantinopoli nel 1076), un'epigrafe nella quale l'artefice affida ai custodi del Santuario l'annuale ripulitura:

† ROGO ET ADIVRO RECTORES SCI ANGELI MICHAEL · VT SEMEL IN ANNO DETERGERE FACIATIS HAS PORTAS SICVTI NOS NVNC OSTENDERE FECIMVS VT SINT SEMPER LVCIDE ET CLARE.

La porta essendo tutta istoriata colle apparizioni angeliche della mitologia semitica, ad intarsi d'argento, è supponibile che questi dovessero mantenersi a metallo brunito. I canonici di San Michele hanno invece, pochi anni or sono, fatto *restaurare* gli intarsi e fatto raschiare, *aridi morsu pumicis,* l'antico bronzo.

Gli etimologi fanno derivare il nome di *bronzo,* ch'è ora comune a tante lingue d'Europa, da Brindisi (*Brundusium*), o dal colore *bruno,* o da *brunire,* o dalla gemma creduta meteorica e perciò chiamata *brontea,* o dallo scandinavo *bras* (che invece vuol dire ottone), o dalla radice BHRAS (*lucere*) rimasta sterile nel sanscrito, o perfino da *obryzum.* Meno Diez, Pictet e Körting, i più se la cavano citando Plinio, il quale asserisce che i migliori specchi adoperati dagli antichi, cioè prima che Pasiteles ne facesse d'argento, erano i brundisini, fatti d'una lega di rame e stagno, vale a dire fatti di bronzo: *optima apud maiores fuerant BRVNDISINA, stanno et ære mixtis; prælata sunt ARGENTEA.* (*H. N.*, XXXIII, 45). Niente però c'impedisce di sup-

la sua opinione che il leone di San Marco possa essere di origine etrusca, e ha fatto passare sotto gli occhi degli accademici le fotografie di alcuni monumenti etruschi, specialmente di un grifo alato e d'una chimera, i quali presentano, a suo modo di vedere, una grande analogia col leone di Venezia.

M. Menant fece allora notare all'Accademia che questo leone non ha niente che possa farlo credere assiro. Basta infatti compararlo al leone di bronzo scoperto a Khorsabad ed ai leoni alati di Nimroud per convincersi che non ha alcun rapporto coll'arte assira. E M. Casati soggiunse che MM. Henzey et Maspero gli hanno dichiarato di non conoscere alcun bronzo assiro o egiziano, raffigurante un animale, che presenti le dimensioni e i caratteri del leone di Venezia e dei due monumenti etruschi, la chimera e il grifo, da lui segnalati. (*Comptes rendus*, p. 261).

La chimera di cui si tratta (come mi scrisse poi lo stesso M. Casati) è quella del museo etrusco di Firenze, e il grifo è quello di Cortona, ora a Leida; due bronzi etruschi che non rassomigliano certo al leone veneziano, che non ne hanno le dimensioni e i cui particolari stilistici avvalorano anzi certi dubbi sulla origine della stessa lupa capitolina.

I monumenti conosciuti da M. Casati, come pure i leoni etruschi della grotta Campana a Veii, della *Locumella* di Vulci, e i due di Cervetri che stanno innanzi alla porta dell'Istituto archeologico sul Campidoglio, hanno che vedere col bronzo veneziano ancor meno dei leoni assiri; così M. Casati farebbe meglio a credere a quel dotto assiriologo ch'egli racconta aver detto che il leone di Venezia è medioevale.

porre che Plinio abbia adoperato una voce tecnica o dialettale, analoga a quella per cui le marmitte da lui chiamate *ollaria* sono oggi chiamate *bronzini;* a una delle tante voci *quæ subinde* (oggi più che mai) *nova græco sermone excogitantur,* o dalla lingua da cui gli stessi greci derivarono il nome del bronzo, tramandatoci solo da scrittori bisantini e sotto forme diverse, per esempio: πόρται προύτζιναι ed ἀγάλματα προύντζινα. A buon conto gli specchi composti di rame e stagno adoperati dagli antichi romani, *specula brundisina,* come li chiamava Plinio, erano proprio di bronzo e per lo più etruschi.

Leggendo attentamente nei formulari degli alchimisti greci (il ms. più antico che si conosca, però incompleto, è quello della fine del x secolo nella biblioteca Marciana di Venezia) si trova che la lega chiamata *brontisio* (*bronzium,* bronzo) è composta di una libbra di rame e due once di stagno puro: Ἡ δὲ συνχέρασις τοῦ βροντησίου ἐστὶν οὕτως ἰοῦ κυπρίου λίτρα α', κασσιτέρου καθαροῦ γ° β'. (Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs,* II, 376). Quindi abbiamo la prova che trattasi di una voce tecnica o dialettale specificante uno dei significati delle voci χαλκός = *æs* = rame e sue leghe; e derivò credo da βροντεῖον, luogo del teatro antico dove si producevano i rumori del tuono gettando sassi sui vasi di bronzo che vi erano contenuti, o macchina rotante che serviva a produrre i tuoni (βρονταί) da palco scenico, ed era formata di urne piene di ciottoli che sbattevano contro vasi di bronzo (Pollucis, *Onomasticon,* IV, XIX).

*
* *

Ed ecco le mie note del 1° giugno 1886, quando si dovette riparare il portello sul ventre del leone, apertosi spontaneamente:

« Appena montato in cima della colonna m'accorsi che la serratura, già chiusa a chiave, aveva finito d'arrugginirsi; feci togliere le viti del telaio di contorno e staccare il portello per sostituire la serratura con un gancio di rame.

« Cercai se altri guasti fossero avvenuti e vidi che un pezzo di bronzo, spaccato dalla ruggine, era caduto sul capitello, oltre i due che avevo trovato e lasciato a loro posto nel 1883; osservai inoltre sollevate e staccate affatto altre laminette di rame, coprenti le borchie di ferro che saldano i vari pezzi del leone.

« Approfittando dell'apertura del portello, penetrai nel corpo del leone, per esaminare l'armatura che lo collega. V'era uno strato di scaglia di ruggine, caduta dalle sbarre del telaio e dalle madreviti che trattengono le borchie nella parte interna. Ho contato fino a 140 borchie di ferro nel solo corpo del leone, e altre si vedono dal di fuori sulla testa, sulle ali, sulle zampe e sulla coda.

« Tutte le parti di ferro sono coperte di ruggine; alcune delle madreviti interne e le estremità delle borchie ne sono quasi del tutto logore e deformate. La rottura di alcuni pezzi di bronzo è cagionata dalla pressione laterale delle borchie ossidate; altri pezzi, contro i quali fa pressione la ruggine del telaio interno, si sono spostati e minacciano anch'essi di cadere; havvi inoltre il pericolo che, terminando di logorarsi le madreviti, qualche parte del leone si sfasci.

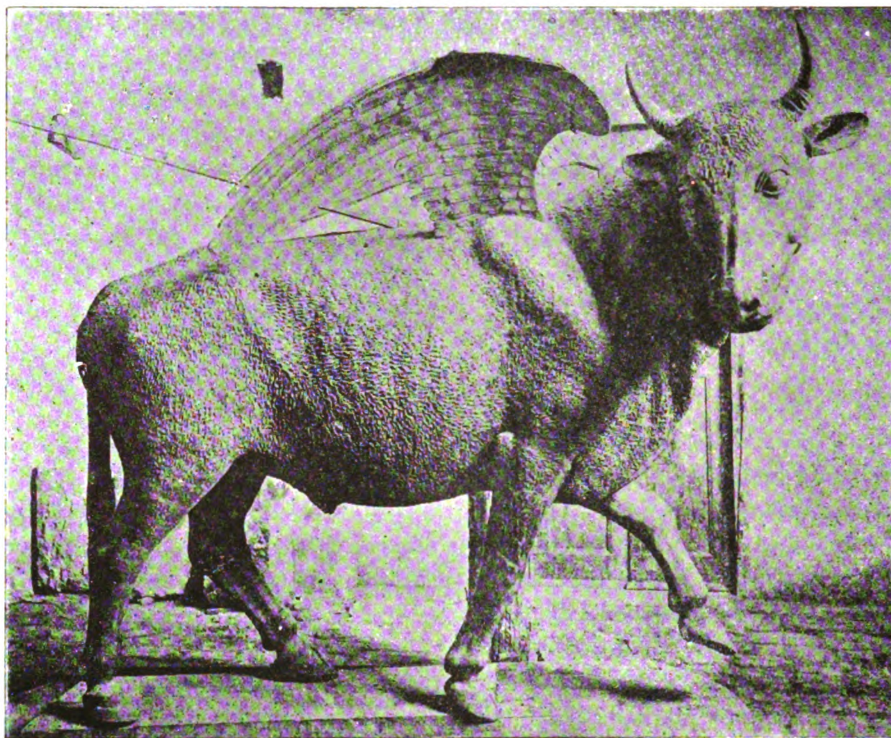
« Si dovrà dunque pensare, una volta o l'altra, a sostituire il pesante telaio di ferro con uno più semplice e di rame.

« Le lastre di piombo che coprono l'abaco del capitello si sono adagiate al suo piano irregolare, strappando le saldature a stagno delle congiunzioni. L'abaco stesso, composto di tre strati orizzontali, suddivisi in vari pezzi, si è rotto qua e là, in causa della imperfezione dei letti di posa, e l'erba mette radice nelle commettiture allargate. Il nucleo del capitello è rotto in tre pezzi e le spaccature, stuccate una ventina d'anni or sono, tendono ancora ad allargarsi.

« Il fusto di questa colonna è di granito bigio d'Egitto. Nel 1863, quando si fece un primo rilievo della inclinazione della colonna (v. *Atti della Luogotenenza,* 64 $^{16}/_{46}$), si temeva per la sua

logorazione progressiva (v. *Atti dell'Istituto Veneto,* 1864-1865, p. 602). Non trattasi invece che d'un guasto accidentale, del quale ci è spiegata la cagione in una lettera di Gaspare Gozzi al Mastraca, scritta il 28 gennaio 1756: *Stanotte alle ore 9 s'appiccò il fuoco ai casotti. La colonna che è verso il ponte della paglia si è da quella parte scrostata ed ha patito assai.*

« Il danno si limita alla scrostatura parziale del fusto di granito e non ha avuto conseguenze ulteriori, nè domanda provvedimenti. Anche i guasti del capitello non sono molto gravi; tuttavia ne ho fatto cenno perchè sarebbe opportuno e facile di ripararli se venisse levato per qualche tempo il leone ». (V. *Archivio Veneto,* t. XXVI-XXXII).



TORO DELLA CATTEDRALE DI ORVIETO.

***

Il Ministero dell'istruzione ordinò il progetto dei lavori occorrenti per riparare il leone, progetto che non era ancora approvato quando dovetti occuparmi di un altro bronzo medioevale, il toro di Lorenzo Maitani ad Orvieto.

Nel 1835 questa magnifica opera del Trecento era caduta dalla facciata della Cattedrale ed era stata raccolta in frantumi. L'Amministrazione dell' Opera aveva intraprese più volte le trattative per la sua rifusione ed aveva finito col farne fare un nuovo modello, regolarmente collaudato nel 1885. La stessa Amministrazione, in data 6 giugno 1888, comunicava al Ministero le offerte avute per la rifusione del toro, tra le quali una di 5 o 6 mila lire di compenso oltre la cessione dei vecchi rottami. Fui allora mandato ad Orvieto, dove, accortomi della possibilità di robustare e collegare assieme i rottami ricomposti, ne feci rapporto al Ministero, il quale deliberava: « doversi considerare il lavoro fatto sinora come preparatorio a quello della ricomposizione stabile, e doversi saldare e collegare le parti superstiti dell'antico bronzo mediante intelaiatura o scheletro interno di rame battuto ».

L'anno appresso collaudai il lavoro, felicemente riuscito, [1] e l'antico toro di bronzo potè essere ricollocato a posto, cinquantacinque anni dopo ch'era caduto dalla facciata del Duomo.

*
* *

Mentre il Ministero, incoraggiato da tale buon successo, si accingeva a provvedere alla riparazione del leone veneziano, gli venivano presentati alcuni campioni di saldature a fusione



di bronzi moderni, perfettamente riuscite, ma che mi lasciavano dubitare dell'esito qualora si fossero saldati con tal metodo i frammenti del bronzo antico.

Fui incaricato di assistere ad un esperimento di saldatura a fusione di due frammenti del leone di San Marco, per verificare quale alterazione subissero, e l'esperimento ebbe luogo nell'arsenale di Venezia il giorno 8 maggio 1891.

« Due frammenti del leone (scrivevo nel mio rapporto in pari data) furono saldati in modo perfetto, ma in luogo della patina antica, verde-cupo olivastro nelle superficie liscie, verde erba granuloso nei recessi, e con qualche traccia dell'originaria doratura, i frammenti dell'antico bronzo si trovarono coperti di una leggera fioritura rossigna, sotto la quale appariva immediatamente il metallo disossidato.... Or dunque, non potendosi applicare la saldatura a fusione, si dovrà ricorrere all'uso di una intelaiatura di rame o di bronzo sulla quale poter fissare i vari pezzi del leone ».

[1] « L'antico bronzo del toro di Maitani è di qualità infima; al mio poco capire contiene il 20 % di piombo e pochissimo stagno. ». Così mi rispondeva il bravo meccanico Ravelli di Orvieto, che eseguì il lavoro sotto la direzione del conte Adolfo Cozza.

La proposta fu accettata, ed avendo il Ministero resistito alle pressioni dei soliti museofili, i quali avrebbero voluto far fondere un nuovo leone, fu ordinata l'esecuzione del lavoro nel cantiere del palazzo Ducale. La smontatura del telaio arrugginito e la ricomposizione del leone, su armatura interna di piastre e borchie di bronzo,[1] ebbe lodevole fine nell'aprile scorso e l'antico emblema di Venezia fu ricollocato a posto sulla colonna della Piazzetta, della quale s'era nel frattempo riparato il capitello e raddrizzato il fusto.[2]

GIACOMO BONI.

[1] Fu eseguita dagli operai del fonditore Meloncini di Venezia, il quale mi scriveva a proposito di tal lavoro: « Da quello che mi risultò nel riparare il leone di San Marco, quell'antico bronzo contiene il 16 o il 18 °/₀ di stagno, e il rimanente di rame; esso è fragile al martello e duro alla lima, cosicchè s'avvicina al bronzo da campane.

Le parti restaurate nel 1816 sono semplicemente di ottone.

Pei gusci interni di robustamento adoperai bronzo composto di 88 parti di rame e 12 di stagno, e per le viti adoperai bronzo più malleabile, contenente il solo 8 °/₀ di stagno, dovendosi adattarle alle svanzature dei fori e ribadirle internamente ».

[2] Il raddrizzamento fu operato dal valente capomastro cav. L. Vendrasco facendo rotare il fusto di granito su una verga di rame, mediante lo sforzo di sottili cunei accoppiati.

LAVORI D'INTAGLIO E TARSIA NEI SECOLI XV E XVI

A REGGIO EMILIA



RA tutte le applicazioni dell'arte, quella dell'intaglio e della tarsia è forse la più soggetta alle ingiurie del tempo. Il tarlo, l'umidità, il calore, la polvere, tutto concorre al rapido deperimento degli oggetti in legno a scapito del patrimonio artistico che in quelli ha, non di raro, molte delle più importanti manifestazioni dell'arte.

Non fa meraviglia quindi che Reggio abbia perduti molti degli importanti lavori in legno di cui fanno cenno i documenti da me esaminati: se ciò non fosse, parmi che poche città potrebbero vantarne in tanta copia e di tale importanza. Nel XV secolo sopratutto, convennero in Reggio eccellenti artisti di tarsia e vi eseguirono molti lavori.

Il più antico e certamente il più importante di questi è il coro della cattedrale con un doppio giro di stalli lavorati a intaglio e a tarsia. Purtroppo è deplorevole che, per l'assoluta mancanza di notizie, nonostante accurate ricerche, non siamo in grado di precisare la data della costruzione del lavoro e il nome dell'artista.

Da un attento esame però della parte antica del coro e da confronti con altri di quell'epoca, il lavoro ci pare doversi ascrivere alla prima metà del quattrocento.

Si compone di settanta stalli a due ordini; gli stalli maggiori pei canonici, a forma di nicchie chiuse nell'alto da una conchiglia, sono sormontati da una cimasa a stile gotico e gugliette: negli specchi s'intrecciano con fare largo ed elegante delle greche e dei cordoni fantastici; i bracciali che dividono l'una nicchia dall'altra sono sostenuti da colonnette ottagonali incastrate nel fondo e sormontate da un capitello corinzio. Lo scanno di mezzo, riservato al vescovo, più ricco degli altri, come i due alle estremità, è chiuso da due pareti a finestrelle bifore e colonnette a spirale elegantissime. L'ordine minore ha i bracciali sostenuti da colonnette ottagonali, pure con capitello corinzio.

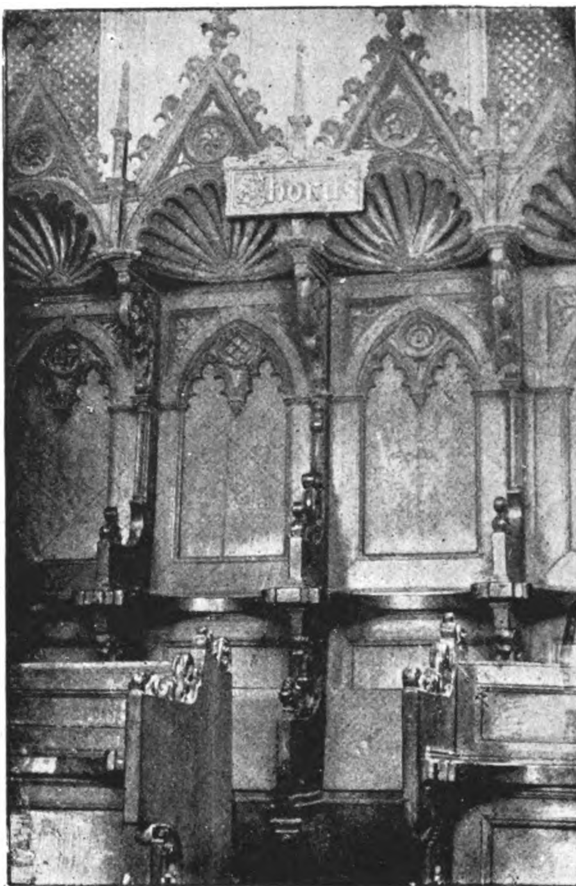
Non mancò chi trovò qualche somiglianza tra questo coro e qualche altro d'altrove. Così il Varni, [1] accennando agli stalli della cattedrale di Piacenza, costrutti nel 1471 da Giacomo da Genova, li trovava somiglianti a quelli del duomo di Reggio. Altri invece propendeva a credere questi ultimi lavoro dei Lendinara, che così splendidi saggi dell'arte loro lasciarono nella vicina Modena.

Certamente i Canozii furono a Reggio, il che finora non noto, rilevo dai registri dei mandati della Comunità. [2] Nel 1474 Bartolomeo da Lendinara intagliava un banco e un tavolo pel

[1] V. Varni Santo, *Memoria delle arti della tarsia.* [2] Archivio di Stato di Reggio. Arch. Com. Tesoreria.

palazzo del capitano e molti anni dopo, nel 1485, Cristoforo eseguiva ad intaglio il soffitto della camera del podestà.

Nonostante ciò, esaminando con attenzione il coro della cattedrale reggiana, credo potersi affermare che desso è anteriore ai lavori che dei Canozii si ammirano. Portando al confronto le varie parti tra di loro degli stalli delle cattedrali modenese e reggiana, si ritrova una differenza rimarchevole. Oltre che vi si scostano le linee del disegno, anche nei particolari lo stile varia. Quel carattere dei fogliami che sembrano bagnati e applicati poscia sui bracciali, tanto ne lasciano veder sotto la struttura, negli stalli di Modena, non si trova anche qui, dove il



STALLI DELLA CATTEDRALE.

lavoro sembra più antico. Sarebbe forse questa opera di qualcuno dei da Baiso o Abbaisi che prima dei Lendinara s'erano acquistati gran fama nell'arte dell'intaglio? La cosa non mi par difficile.

I detti stalli presentano però tracce di restauri e rifazioni parziali. Fin dal 1506 si rinnovò la cupola e il coro, [1] ma non è detto si sia posto mano a qualche lavoro negli scanni. Nè di più rilevo da un documento del 24 ottobre 1544, col quale il vescovo, ritenuto indispensabile un mutamento, non è detto quale, nel coro, ne approva il lavoro.

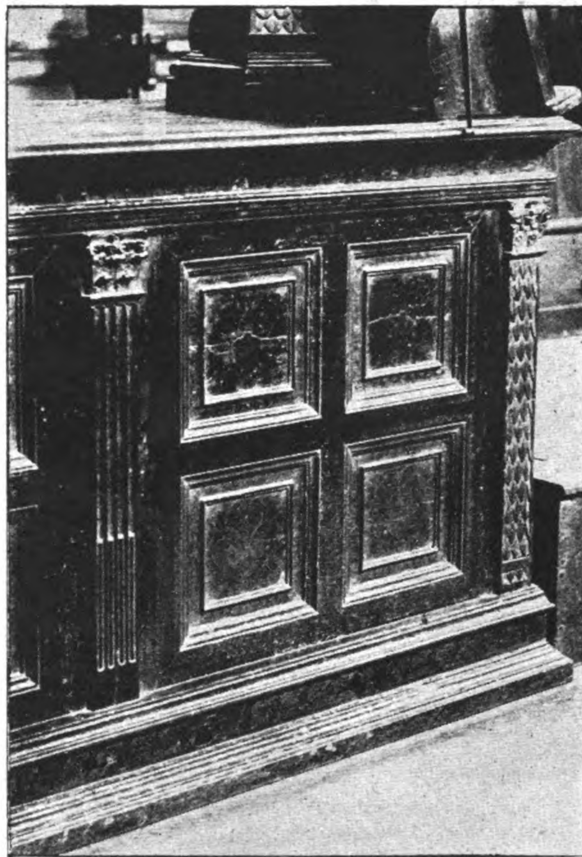
Ma nel 1554 i canonici della cattedrale ordinarono si ponesse mano a importanti restauri nella massima chiesa reggiana, che doveva in parte mutare l'antico venerabile aspetto col nuovo che le avrebbe dato lo scultore e architetto reggiano Prospero Spani, detto il Clemente.

[1] Panciroli, *Storia di Reggio*.

Fu guastata l'antica porta di mezzo per ceder luogo ad una più grande sormontata da statue che il Clemente stava lavorando, furon tolti i leoni di marmo dalla piazza e si ripulì il tèmpio all'interno. [1] Fu in quest'occasione che si pose mano a un restauro degli stalli del coro che già incominciavano a mostrare le avarie del tempo. [2]

Il lavoro dovette essere specialmente diretto alla parte di mezzo del coro, tra le attuali finestre, poichè e per la diversa qualità del legno messo in opera in qualche parte, e pei lievi mutamenti al carattere generale degli stalli, appare evidente l'opera d'un altro tempo. In quell'occasione si rifecero le vetrate del coro stesso.

Finalmente, altri restauri agli stalli furono eseguiti nel 1572. [3]



BASE DEL LEGGIO NELLA CATTEDRALE.

Aggiungerò che nella sagrestia della cattedrale conservavansi inoltre alcuni panconi splendidamente lavorati a tarsia, forse dallo stesso artista che lavorò gli scanni del coro. Malauguratamente furono venduti parecchi anni sono e della loro sorte al presente non saprei dire.

Uno splendido esempio d'intaglio e tarsia posteriore ai ricordati è il leggìo corale che sorge nel mezzo dello stesso coro. Esso fu eretto a spese della gentildonna reggiana Antonia Boiardi-Fiordibelli, nel 1459. La parte inferiore, in forma parallelepipeda, mostra eleganti lavori di tarsia con fiori e frutta: la parte superiore termina colle piccole statue della Madonna, e ai lati quelle dei coniugi Fiordibelli inginocchiati e a mani giunte: intorno al cornicione superiore sta scritto:

QUOD STUDIOSE VIDES GEROLDI SEDULA CONIUX
DE FLORDEBELLIS FIGERE FECIT OPUS. MCCCCLIX.

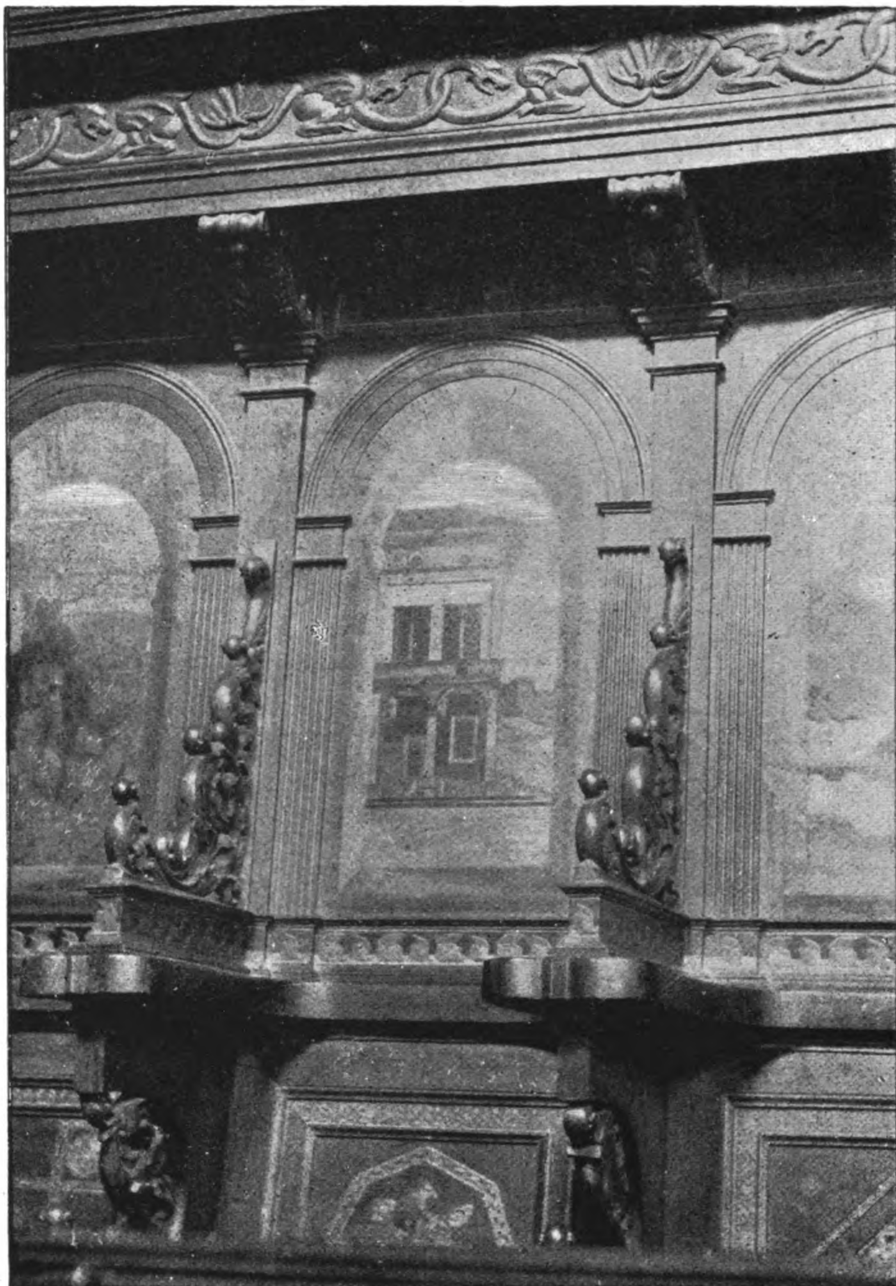
[1] Archivio vescovile (Cattedrale, fabbrica, ecc., filza I).

[2] Archivio vescovile (Cattedrale, fabbrica, ecc., filza I).

[3] Ibid.

Al di sotto, sui lati inclinati del leggìo, gli stemmi Boiardi e Fiordibelli ricordano ancora la committente. Il qual leggìo fu restaurato nel cinquecento nella parte inferiore, come appare evidente nel confronto col resto.

Un documento che esplicitamente ricordi il nome dell'artista cui la Fiordibelli commise



STALLI DELLA BASILICA DI SAN PROSPERO.

questo lavoro, non abbiamo. Nelle mie ricerche trovai però una notizia da cui parmi si possa ricavare, con qualche attendibilità, quanto fin qui rimase ignoto. Con rogito 1462, ultimo settembre,[1] la ricordata Antonia Fiordibelli dava incarico ad Antonio da Melaria, intagliatore abitante in

[1] Archivio notarile di Reggio. Not. Franchino Bonzagni seniore. V. in appendice detto rogito che pubblico con quello riferentesi a M. Paolo da Venezia, perchè d'illustrazione all'argomento.

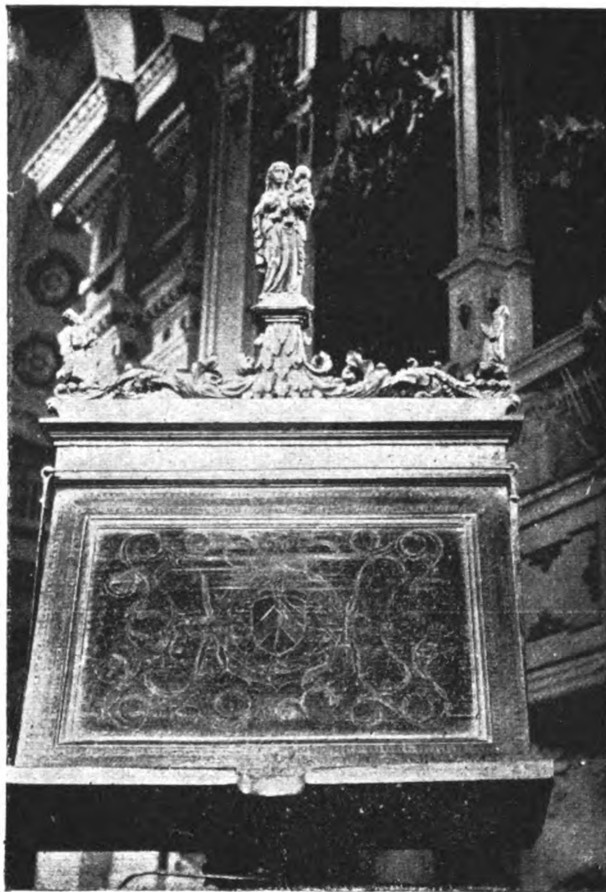
Reggio, di costrurre nel coro della chiesa di San Domenico in questa città trentadue stalli di legno di noce di ottima qualità, secondo il disegno presentato dall'artista: di più due leggii pure di noce, dei quali uno grande per cantare l'officio, identico in lunghezza, larghezza e disegno a quello della cattedrale. In compenso l'artista avrebbe ricevuto trecento trentasei lire di moneta



SPECCHIO D'UNO STALLO DELLA BASILICA DI SAN PROSPERO.

reggiana, delle quali una parte gli sarebbe sborsata subito per l'acquisto del legname. Al rogito segue una nota particolareggiata dei prezzi del materiale, presentata dall'artista stesso. Questo importante lavoro non pervenne fino a noi, per la qual cosa la via dei confronti stilistici ci è preclusa. Ma dalle frasi del documento, dalla considerazione che il leggìo del coro di San Domenico fu costrutto tre soli anni dopo di quello della cattedrale e come quello per ordine della Fiordibelli e sopratutto dalla loro somiglianza voluta dalla committente, mi pare ne risulti fondata l'attribuzione del leggio della cattedrale reggiana a maestro Antonio da Melaria.

Questo artista doveva certamente godere bella fama, poichè, molti anni dopo il ricordato, gli veniva commesso un altro lavoro di non minore importanza; ma questa volta non per Reggio, dove però pare si fosse stabilito ed esercitasse abitualmente la sua professione. Nel 1476 i frati di San Francesco di Lugo gli davano l'incarico di costrurre gli stalli pel coro della loro chiesa, secondo il disegno presentato dall'artista e dietro compenso di centocinquanta ducati d'oro. Il lavoro fu eseguito a Reggio e i frati scelsero a loro rappresentante in questa città il conte Valerio Malaguzzi, che curò la spedizione dei pezzi intarsiati e intagliati. [1]



PARTE SUPERIORE DEL LEGGIO DELLA CATTEDRALE.

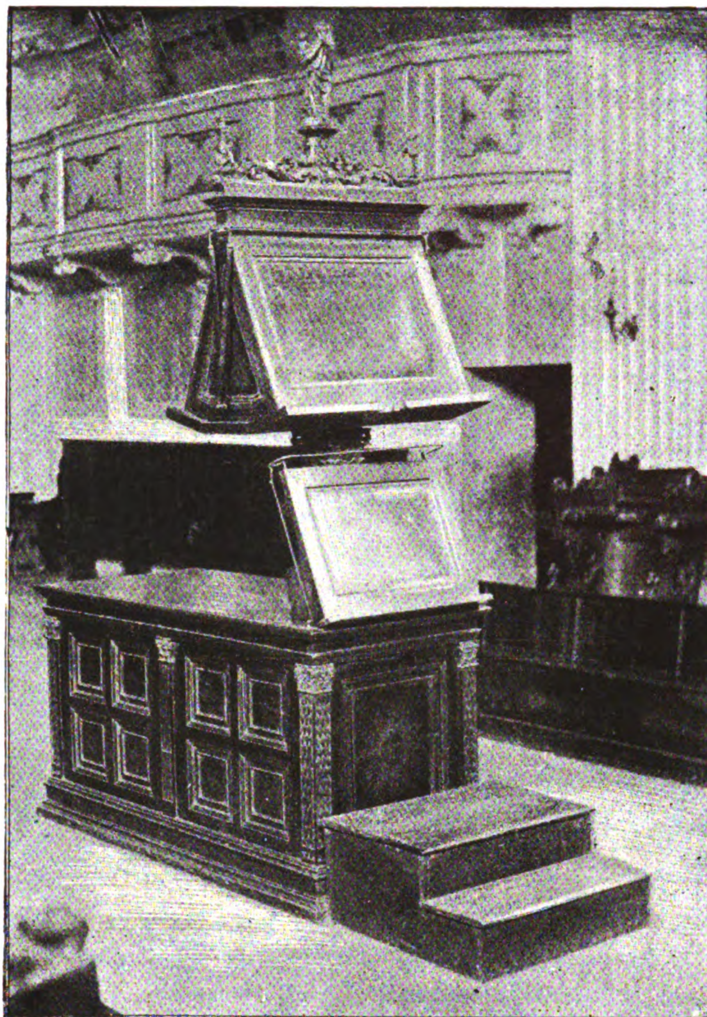
Sullo scorcio del quattrocento le notizie d'intagliatori e lavori di tarsia a Reggio sono anche più copiose: cercherò di ricordare i più notevoli.

Nel 1481, narra l'Affarosi nelle sue *Memorie di San Prospero,* che il vescovo Filippo Zoboli e Andrea suo fratello avevano fondato « il monastero sotto l'invocazione del N. S. Gesù Cristo in luogo appunto dov'era l'antica chiesa e priorato di San Marco, chiamandovi ad abitarlo i canonici regolari della Congregazione di San Salvatore di Venezia...... Cominciossi pertanto la detta fabbrica a spese della nostra Abazia dall'abate D. Filippo, facendola ornare con marmi, colonne e macigni, miserabile avanzo dell'antico distrutto monastero di San Prospero ». Finita la chiesa annessa al monastero, si pensò ad arricchirla di stalli lavorati a tarsia. Ciò rilevo dal relativo rogito che porta la data 21 marzo 1484. [2] L'intagliatore maestro Paolo di Pietro da Venezia si obbligò, con Filippo Zoboli, vescovo di Comacchio, di costrurre gli stalli del coro, dietro compenso

[1] Archivio notarile di Reggio. Not. Parisetti Francesco, 28 ottobre, 1576.

[2] V. in appendice.

di undici ducati per ogni scanno. Furono presenti al contratto maestro Ilario de' Rolenzani, falegname, maestro Matteo da Fiorenzuola intarsiatore, reggiani, e Matteo de Pacii di Brescia, orefice abitante in Reggio. Il lavoro fu eseguito? E se lo fu, quando fu distrutto? Non mi è possibile dare una risposta precisa. Il monastero in questione fu abbattuto or non è molto, ma del lavoro degli stalli non v'era traccia alcuna: il documento di cui ho fatto cenno è l'unica notizia di quel lavoro. Non è improbabile che questo artista sia una persona sola col maestro



LEGGIO NEL CORO DELLA CATTEDRALE.

Paolo intagliatore veneto che assieme al fratello Antonio intarsiò gli armadi della sagrestia di San Marco in Venezia, rappresentando alcuni episodi della vita di questo Santo.[1]

In questo tempo, a Reggio lavorava in legno tutta una famiglia d'intarsiatori sui quali ultimamente più d'uno studioso ha richiamata l'attenzione. Il prof. Naborre Campanini, nel fascicolo IV, anno IV dell'*Archivio Storico dell'Arte,* pubblicava importanti documenti sul più notevole di quegli artisti, maestro Pietro dalla Tarsia, di cui io credo poter affermare il cognome e la patria. Ciò rilevo da uno istrumento 3 ottobre 1496, col quale il comune di Reggio concede « discreto et officioso viro magistro Matteo de Terentiis de Florenzola fabro lignario sive magistro a Tarsia et civi Regino vicinie Sancti Prosperi de Castello licentiam ius et facultatem capiendi

[1] Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno.*

et de cetero in perpetuum tenendi licite et impune viam unam seu unum viazolum iuris dicti comuni positum in via Cuvioli districtus Regii ». [1]

Ora anche il maestro Pietro in questione è detto in qualche documento originario di Fiorenzuola. Quando si pensi all'uso del tempo nei vari componenti la famiglia di seguire la stessa arte, mi pare poter affermare che con molta probabilità maestro Pietro di Fiorenzuola e maestro Matteo portarono lo stesso nome. Dai documenti pubblicati dal prof. Campanini si rileva che maestro Pietro, assieme al figlio Nicolò, collaborò col celebre Platina o Piadena alla costruzione degli stalli della cattedrale di Cremona, terminati, dopo grave fatica e lungo lavoro, nel 1490. Lo stesso artista, in quel tempo, aveva già costrutto il soffitto della sala delle udienze nel palazzo degli Anziani, lavorandolo in legno *ad quadronos ana rosis,* quando il comune ordinò parecchi lavori di abbellimento in occasione dell'arrivo a Reggio del duca di Milano e di Sigismondo Estense, fratello del duca di Ferrara. Il lavoro dovette essere certamente d'impegno se si giudica dalle somme sborsate all'artista, in favore del quale trovo parecchi mandati di pagamento, anche molti anni dopo la costruzione del soffitto.

L'artista, nel 1508, era di nuovo al servizio del comune di Reggio, pel quale costruì certi banchi lavorati a tarsia ed eseguì altri lavori di minore importanza, [2] e l'anno dopo era tra gli inscritti obbligati ad alloggiare truppe al seguito dei principi; l'artista viveva quindi nell'agiatezza, come è dato credere da quella notizia. [3]

Il figlio di maestro Pietro, Nicolò, fu anch'esso al servizio della comunità reggiana, per la quale eseguì lavori di tarsia nel 1491 e poscia nella camera del Podestà nel 1497. [4] A lui, nel 1507, fu dato incarico dai Padri Agostiniani di costrurre nella loro chiesa, a Reggio, gli stalli del coro, tolti forse di là e perduti quando al coro stesso si mutò forma. Le notizie di questo lavoro trovo nei Mandati della tesoreria del comune, sotto quell'anno; il che dimostra che probabilmente anche la comunità concorse, come altre volte, nelle spese.

Di qualche altro artista *dalla Tarsia* trovo notizie di poco conto. Un maestro Zilio eseguiva, nel 1502, dei lavori d'invetriate nella sede dell'Archivio della comunità: [5] fu anch'esso di Fiorenzuola e probabilmente della famiglia dei Terenzi ed ebbe pure l'obbligo dell'alloggio assieme a maestro Bernardo da Fiorenzuola dalla Tarsia, del quale non ho trovato altro cenno. Ricorderò ancora maestro Lodovico Bonello intagliatore reggiano che è accennato più volte nei registri della comunità e che nel 1493 riceve un mandato « *per la manifactura del tassello* ». Probabilmente si trattò di un restauro al lavoro di maestro Pietro, a meno che si accenni ad altra stanza.

Passiamo ora ai lavori eseguiti a Reggio nel secolo successivo a quello fin qui esaminato.

Il più importante è il coro della basilica di San Prospero, lavorato a intaglio e tarsia dai cremonesi Cristoforo e Giuseppe Mantello nel 1546. [6] Il lavoro di tarsia vi è ricchissimo e da questo acquista la sua principale importanza il coro in questione. Quest'opera, frutto delle elemosine dei cittadini reggiani, fu costrutta in Cremona e quando giunse il momento del trasporto, gli Anziani chiesero al duca l'esenzione da ogni dazio, in considerazione specialmente dei mezzi con cui il lavoro fu commesso.

[1] Archivio di Stato di Reggio. Arch. com., Riformagioni, 1496, c. 25, t.

[2] Ibid., Registro dei mandati 1508, c. 154, r., ecc.

[3] Taccoli, *Memorie storiche di Reggio*, tomo II, anno 1496-1509.

[4] Arch. di Stato di Reggio. Arch. com. Recapiti alle rif., 3 giugno 1497 e Reg. mandati 1491, c. 34.

[5] Ibid., Reg. mandati, 1502, c. 99.

[6] « 1546, 17 aprile. A m.ro Cristoforo di venetie maestro di stalli de S.to Prospero a bon conto de Δ. 25 promisse m. Alberto Pancirolo. L. 32.

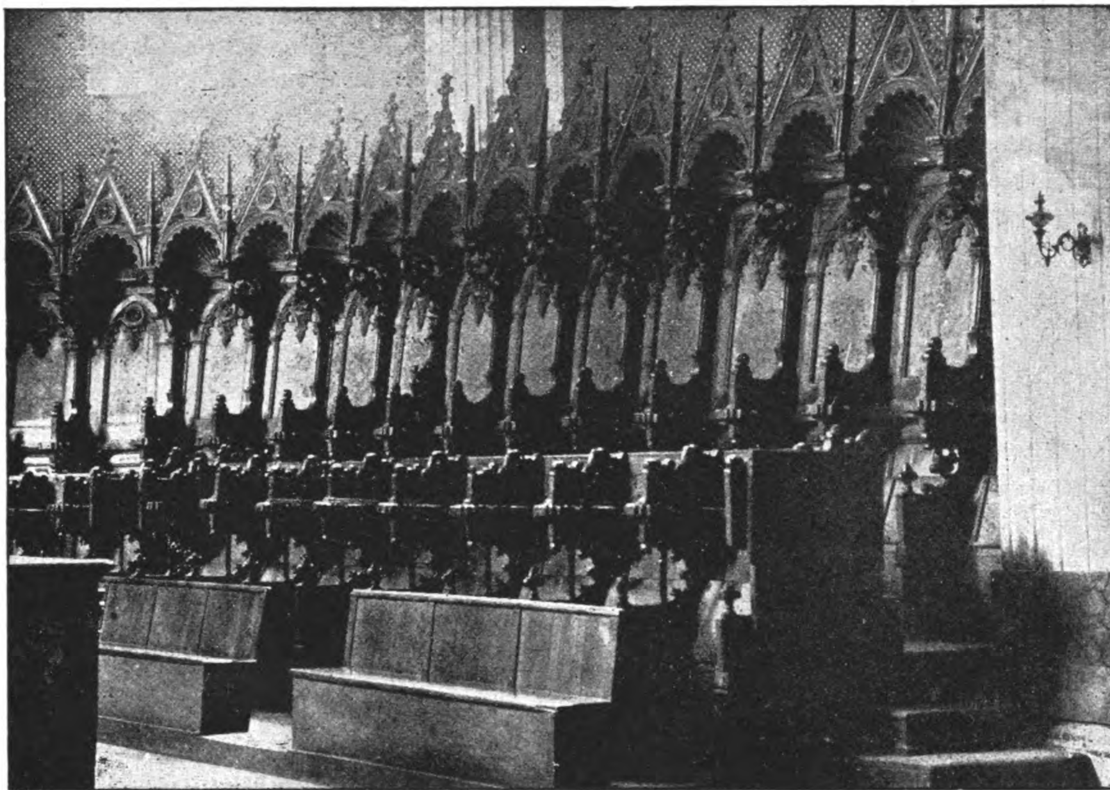
« Id. 27 aprile. E a dito per bisogni del coro ossia li stalli de San Prospero a bon conto de denari deputati dalli S.ri Soprastanti qualli li devorno Δ. 40 ultre li Δ. 25, ecc. L. 85. - 3 - ».

Seguono molti altri pagamenti per acquisto di legname, ecc., per la fabbricazione degli stalli. Segue:

« 19 Maggio 1546. A m.ro Cristoforo di venecii m.ro di stalli per soddisfarlo di la conducta de quatri quadri de tarsia lavorati che condusse da Cremona per li stalli, per la nave fino a Rezo da Brixelo, havra speso come per polize L. 1.5 - - », ecc.

(Arch. di San Prospero. Registri di spese. 1546).

Il coro, composto di sessantatrè stalli, distribuiti in due ordini e con un giro di panche dinanzi, colla ricchezza de' suoi fogliami, coi mille intagli elegantissimi dei bracciali e nello sfondo degli specchi le svariate vedute a tarsia, presenta veramente un magnifico colpo d'occhio. Il motivo prescelto degli intarsi negli stalli maggiori è la veduta prospettica di fabbricati. Sono chiese, torri, monumenti che, intramezzati da paesaggi, si succedono: qua e là accrescono la varietà dei soggetti alcune austere figure di Santi. Altri lavori di tarsia con fregi sono nella parte inferiore degli stalli maggiori: gli specchi degli stalli del secondo ordine mostrano animali e fregi disposti con grande varietà. I bracciali sono ricchi di fogliami e colonnette ottagonali e



STALLI DEL CORO DELLA CATTEDRALE.

qua e là qualche grifo dalle fauci aperte. Le panche innanzi agli stalli son sostenute da fogliami e colonnette a spirale.

L'ultimo stallo del secondo ordine a sinistra porta scritto:

XSTOPHORUS ET IOSEPH
FILIUS VENETI DE CREMONÆ
FACIEBANT ANNO MDXLVI.

Alla fine del lavoro fu dato l'incarico al pittore Giovanni Giarola *di dipinger allo stallo del Reverendissimo* e di fregiarlo di dorature; la comunità gli diede a questo scopo cinque pezzi d'oro fino.

E per completare l'argomento ricorderò un altro lavoro che si conserva nella stessa basilica, il quale, sebbene costrutto in epoca avanzata, per l'arte buona e corretta con cui è stato lavorato, mi par meritevole di menzione. È questo il pulpito di Nicola Sanpolo, scultore e intarsiatore reggiano della seconda metà del XVI secolo. A Reggio restano di lui parecchie opere; e forse alcune, che la tradizione e la leggera affermazione del Tiraboschi attribuiscono ad altri,

sono opere della sua mano. Il detto pulpito fu costrutto nel 1571, come notò il Visdomini nel suo Diario manoscritto. Nelle colonnette eleganti dei tre lati, nelle figure dei Santi intarsiate nei riquadri, e nei fregi della base, si palesa l'artista disinvolto e studioso d'imitare i belli esempi del secolo anteriore.

Ricorderò finalmente un nome nuovo: quello dell'intarsiatore Lodovico da Reggio, del quale nell'Archivio di Stato di Modena si conserva una lettera al segretario ducale Bartolomeo Prosperi, in data del 6 dicembre 1534, nella quale accenna a certi lavori d'intaglio che esso stava eseguendo a Reggio, pel segretario stesso e pel duca « sempre que resterà a Regio ». [1]

Ma in seguito anche l'arte dell'intaglio mutò, col decadere del gusto. La semplicità delle linee e la svelta eleganza dei contorni cedettero il posto ai cartocci della decadenza. Anche Reggio entrò nell'orbita funesta della corruzione generale: la noncuranza del clero lasciò deperire i preziosi lavori, frutto di lunghissime e pazienti fatiche, e il tarlo roditore fece il resto. Solo quando il gusto si modificò di nuovo e si rialzò da quell'abbassamento, diciamo pure, anormale, gli studiosi ricercarono amorosamente gli avanzi dell'antico, e anche i lavori d'intaglio e di tarsia nelle chiese che avevano ancor la fortuna di possederne furono ripuliti, restaurati, custoditi, per ricercare in essi il magistero d'un'arte che voleva rinnovellarsi.

Facciamo voti perchè l'amorosa cura non cessi e il patrimonio artistico che possediamo sia tramandato, se è possibile, intatto agli studiosi delle generazioni avvenire.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

[1] (Fuori). « Al multo Magnifico m.r bartolomeo di prosperi ducale secretario et patrono suo osservandissimo, — Ferrario Magnifico m.r bartolomeo patrono osser.mo — Benchè creda O. M. tenire a core la domanda mia de la porta di S. Stefano di Regio quale faria multo al proposito mio per esser in susso la strata magistra ad spazare (*sic*) li lavori miei: sur per essere desideroso ottenere tale gratia de nouo per questa mi è parso de darne uno puoco de racordo per approximarse lo tempo de la distribuzione de epse porte et io reputaro intendere per lo mezo de la Predetta Vostra Signoria esser stato obtenuta per me como altre uolte è stato et a boche et per littere tale cosa ricordato a quella. Et sapia V. Mag.cia como io giunto che fui a Regio principiai dui belli lauoreri uno per V. M. et l'altro per la S.ria Ill.ma del Duca à lo quale intendo, sempre que resterà a Regio de offrirgli uno bello tauolero et succedendo tale cosa reportarcelo interuenute per la bona opera de quella. Et in vero sera una opera pia et grata a Dio per hauere una figliola da maritare. Et a la sua bona gratia me aricomando. De Regio a li 6 de Decembre. MDXXXIIII.

« Di V. M. humile ser.or M.ro Lud.o da Regio, intasiatore ».

Arch. di Stato di Modena - Intagliatori in legno, ecc.

LA CANCELLERIA ED ALTRI PALAZZI DI ROMA

ATTRIBUITI A BRAMANTE

II.[1]



INGOLARE fortuna è che le leggi inesorabili della cronologia si abbiano tolto esse l'assunto di ritogliere a Bramante quel gruppo di fabbriche che altrimenti converrebbe, a mio avviso, ritorgliergli per ragioni intrinseche, destinate sempre ad aprirsi lentamente la strada quando contrastino ad opinioni accettate generalmente. Ma d'altra parte, quel gruppo di fabbriche sta dentro l'opera di Bramante come un corpo estraneo che ne rompe la continuità e impedisce d'intenderne lo svolgimento.

Delle molte fabbriche che si credono erette da Bramante a Milano e in Lombardia nel soggiorno che vi fece per ventitrè anni, pochissime disgraziatamente sono quelle che gli si debbano con certezza attribuire; ma quelle poche bastano a darci un giusto concetto dell'ingegno e dell'arte del grande maestro, e a ritrovare più o meno la sua influenza pressochè in tutta l'architettura lombarda di quell'età. L'arte appresa alla scuola del Laurana, in quel gioiello del Rinascimento che è il palazzo ducale di Urbino, egli innestava in Lombardia sul tronco dell'architettura locale. Ignaro ancora delle regole di Vitruvio e non legato dai modelli, da lui non visti, dei monumenti romani, egli usava liberamente gli elementi dell'architettura antica, componendoli in nuove strutture coi diversi elementi di varie età, e opponendo alla purezza del nuovo stile fiorentino dalle grandi linee, dalle nudità severe, la libera festività di un'arte piena di movimento, ricca d'invenzione, attraente per combinazioni pittoriche, lussureggiante di decorazione, elegante di profili, e dove la molteplicità e varietà dei particolari era, da un senso squisito delle proporzioni e dei passaggi e dal chiaro concetto dell'insieme, legata in unità leggera e grandiosa. Dalla sacrestia di Santa Maria presso San Satiro al chiostro di Sant'Ambrogio e al grande arco della cattedrale di Abbiategrasso, dappertutto la ricerca di combinazioni nuove di linee e di effetti di chiaroscuro, e la pienezza di un'arte matura, e la libertà dei movimenti e della decorazione, fino a coprire la metà inferiore dei pilastri con fogliame d'acanto, o formare colonne, ardimento berninesco, dei tronconi d'albero, impresa di Lodovico il Moro, e tentare i raccorciamenti prospettici usati poi dal Bernini stesso.

Costretto dalla caduta del suo protettore ad esular da Milano, egli si trasferì a Roma a cercarvi nuovo campo alla sua attività, ed ivi trovò un'architettura, esercitata da architetti-scul-

[1] V. a p. 176.



FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'AGOSTINO A ROMA.

tori toscani, o, meglio, da compagnie di architetti e scultori, affatto diversa da quella che egli aveva pressochè creata e condotta a tanta altezza in Lombardia. Degli edifici, a cui, come ho detto, essa principalmente si applicava in Roma, l'esterno del palazzo non ammetteva dapprima rivestimento di pietra, nè decorazione d'ordine architettonico. L'architettura vi si appoggiava alle due arti sorelle; e, provveduto alla costruzione dell'edifizio, quasi si nascondeva dietro a quelle, raccomandando alla pittura o al graffito il rivestimento dei muri, e alla scultura decorativa l'ornato delle porte e delle finestre. Di tali palazzi del periodo di Sisto IV, oltre quelli dei Santi Apostoli e del conte Girolamo, ci rimangono quelli del cardinale Nardini o Governo



CHIESA DI SANT'AUREA IN OSTIA

(Fotografia del.'*Archivio*).

Vecchio, del cardinale Domenico della Rovere a Scossacavalli e qualche altro. L'ordine architettonico era riservato ai chiostri o cortili, ai pubblici edifizi, come l'ospedale di Santo Spirito, e alle chiese. Nell'ultimo quarto del secolo abbiamo un gruppo di chiese costruite dai fondamenti con tipo comune: quella di Santa Maria del Popolo, a cui conviene congiungere la cattedrale di Torino, San Pietro in Montorio, Sant'Agostino, a cui credo debba andare unita quella di Sant'Aurea in Ostia e forse la collegiata di Bolsena, San Giacomo degli Spagnuoli, oltre a San Cosimato ed altre minori. Le chiese di Roma, eccetto San Giacomo, hanno tutte la facciata rivestita di travertino, con sottili pilastri poco rilevati e sorgenti quasi tutti su d'uno stilobate che corre lungo tutta la linea della facciata. D'ordini architettonici non ne troviamo che due (non parlo che dell'esterno), il toscano e il corintio, assai liberi nelle loro proporzioni; poi il toscano cede quasi il posto al corintio, che regna pressochè solo nelle costruzioni più tarde: il capitello, prima tozzo e schiacciato, proveniente dal basamento della Mole Adriana, prende poi proporzioni

più svelte; il cornicione a semplici linee, senza ovoli, nè dentelli, nè fusaroli, nè archetti. L'architettura, che sotto il pontificato di Paolo II, nel cortile e nel portico inferiore della facciata di San Marco e nella loggia della Benedizione al Vaticano, sembrava accennare a forti rilievi e al pieno sviluppo degli antichi ordini architettonici, nell'ultimo quarto del secolo si era piegata ad un tipo, non senza grazia, ma timido, semplice fino ad essere secco e quasi stereotipato nelle poche sue forme. Le porte, le finestre, i capitelli, le modanature sono eseguite, non in travertino, ma in marmo, di cui se ne traeva a dovizia dalle rovine degli antichi monumenti. Lo scultore, entro alle linee assegnategli, intaglia le sue candeliere, i suoi fusaroli, i suoi rabeschi nelle porte e nelle finestre, formando col fine scalpello di Mino da Fiesole e d'altri toscani un'ornamentazione minuta, indipendente dalle linee dell'edificio, che si potrebbe trasportare senza danno da una fabbrica all'altra; e in molti casi, come nella porta maggiore di Sant'Agostino, tanto fine e leggera, che non si vede se non mettendovi gli occhi sopra. Nei monumenti sepolcrali, di cui abbiamo tanta dovizia, lo scultore prevale all'architetto; ma anche qui lo stesso ordine architettonico, un corintio svelto, delicato, un capitello esile, in cui i caulicoli e l'abaco escono appena fuori della linea verticale dei pilastri, con una ornamentazione leggera e quasi trasparente, che lascia vedere dentro il capitello la prosecuzione del pilastro stesso. È un capitello di tipo toscano, che scultori di quel paese avevano diffuso per tutta Italia; ma quando per lo più negli edifici maggiori si adoperavano le forme solenni del corintio e del composito rimesse in uso dal Brunelleschi, qui in Roma dominava pressochè solo quell'esile corintio, e in forma generalmente più timida e secca che non altrove. Nelle costruzioni romane di quell'età, dove prevale lo scultore, l'opera appare fine, elegante; dove l'architetto, essa riesce alquanto fredda e incolore, poichè l'effetto architettonico non risulta tanto dalla struttura organica dell'edificio, quanto da una decorazione superficiale e quasi da un'incrostazione ornamentale su pareti piane.

In questo stato era in Roma l'architettura quando vi giunse Bramante. Se il Vasari non ci avesse detto che egli andava, solo e cogitativo, misurando le vestigia degli antichi monumenti, noi lo argomenteremmo ugualmente dalle sue opere. In età di oltre 55 anni, alla vista delle vestigia romane, egli trovò in sè tanto di vigore da rinnegare il suo splendido passato e la scuola fondata da lui, e che proseguì a fiorire lungamente dopo l'abbandono del maestro, per rifarsi a nuovo e fondare una nuova scuola. Più che riformatore, egli fu innovatore, e il rivolgimento fu subito, intero, quasi violento. Il tempietto rotondo a San Pietro in Montorio, posto sul limitare del Cinquecento (fu compiuto nel 1502), separa il Bramante lombardo dal Bramante romano, divide l'arte di due secoli: esso fu il segnacolo della rivoluzione, la bandiera dell'arte nuova.

Fino a quel giorno l'architettura si era venuta appropriando, dove più, dove meno, gli elementi dell'arte antica, ma componendoli a suo modo, trasformandoli, adattandoli, traducendoli, per così dire, nella lingua del Quattrocento: per la prima volta si aveva in quel tempietto, non più una traduzione, non più una ricomposizione moderna di antichi elementi, ma l'arte antica essa stessa nel concetto, nell'organismo, in tutti gli elementi, in tutte le leggi che la reggevano: un tempietto quale si sarebbe potuto trovare lungo la via Appia o tra gli avanzi di una villa romana, senza che nulla ne tradisse la modernità. Gli architetti corsero a studiarlo ed a misurarlo, come si faceva dei monumenti dell'antichità, e il tempietto, la prima opera antica dell'età moderna, prese posto, unica eccezione, nelle collezioni dei monumenti antichi. Ma questo non era che un primo passo; venuto in favore di Giulio II, sollevò l'animo a nuovi ardimenti; a Belvedere e nelle Logge volle sovrapporre le une alle altre le arcate e gli ordini architettonici del teatro di Marcello e del Colosseo; a San Pietro si diede a girare sovra immensi piloni gli archi colossali delle Terme e del cosidetto tempio della Pace; e lo stesso Pantheon, il monumento a cui gli artisti si avvicinavano paurosi come all'opera di un secolo di giganti, egli concepì il disegno di farne un nuovo, e sollevarlo sulle vôlte ricostruite delle Terme. Tanta novità di audacia era misurata all'animo di Giulio II; il papa gagliardo, in cui riviveva lo spirito dell'impero, aveva trovato in Bramante l'architetto imperiale: mirabile in questo, che lo studio e l'appropriazione dell'arte antica non soffocò in lui la facoltà di usarla e comporla con libera inventiva, come avrebbe fatto un antico architetto.



FACCIATA DELLA CHIESA DI SAN GIACOMO DEGLI SPAGNUOLI IN ROMA PRIMA DE' RECENTI RESTAURI.

Nonostante i precedenti tentativi di altri architetti, e specialmente del Brunelleschi e di Leon Battista Alberti, a Bramante è dovuta la intera e sistematica restituzione degli ordini architettonici, così nelle leggi di ciascuno, come nella relazione tra loro: Vitruvio era il suo codice, e suo precipuo esemplare, tra gli antichi monumenti, il teatro di Marcello. Da esso apprese il dorico grandioso coi triglifi e le metope, che, appena e mal conosciuto fino a lui, trionfa nel tempietto del Gianicolo, nel palazzetto dei Caprini, nei portici di Belvedere e di Loreto, nei progetti dell'esterno di San Pietro, e divenne, per così dire, la sua nota caratteristica. Bandì dall'architettura tutti i caratteri del Quattrocento, separandola, in primo luogo, dalla scoltura ornamentale, che le si era sovrapposta colle sue minuzie eleganti; e, sollecito solo dell'effetto della massa, della bellezza delle proporzioni, dell'armonia delle linee, rimise in onore il travertino, sostituendolo quasi sempre al marmo, anche negli stipiti, nelle cornici, nei capitelli. Le sue opere romane si distinguono, quale più, quale meno, per esecuzione trascurata, frettolosa. Bisognava creare la grande architettura, e non c'era tempo da perdere in minuzie: Giuliano Leno, il grande costruttore, s'incaricava di tradurre in realtà i suoi concetti colla rapidità della improvvisazione. Tale è l'opera del Bramante romano, che apparisce chiara e precisa, nel concetto e nei mezzi, quando si studi solo nelle opere che a lui sicuramente appartengono.

Sazi dell'uso e dell'abuso degli ordini architettonici e del perpetuo predominio dell'antichità classica, noi non siamo in grado, se non riportandoci a stento a condizioni storiche di spirito assai diverse dalle presenti, di comprendere tutta l'ammirazione che il rivolgimento bramantesco produsse al suo tempo. A noi forse, più che il tempietto di San Pietro in Montorio, condotto con tutte le regole di Vitruvio, ma quasi un modello, un giocattolo in cui la piccolezza delle misure contrasta colla grandiosità delle linee, a noi piacerebbe un'edicola frastagliata di statuette e fogliami e candeliere e intagli eleganti nell'ingenua freschezza dell'arte del Quattrocento; ma allora, e in tutti i rami dell'arte, non c'era che una meta, l'antico; non c'era che un'aspirazione, spogliarsi della barbarie succeduta allo splendore di Roma, per riattaccare alla sua vita e alla sua civiltà i tempi nuovi. Però nella relazione a Leone X intorno agli antichi edifizi, creduta di Raffaello, dopo gli antichi non si nomina che un solo architetto, Bramante; e il Serlio lo dice « *huomo di tanto ingegno nell'architettura che.... si può dire ch'ei suscitasse la buona architettura, che dagli antichi fino a quel tempo era stata sepolta* ».[1]

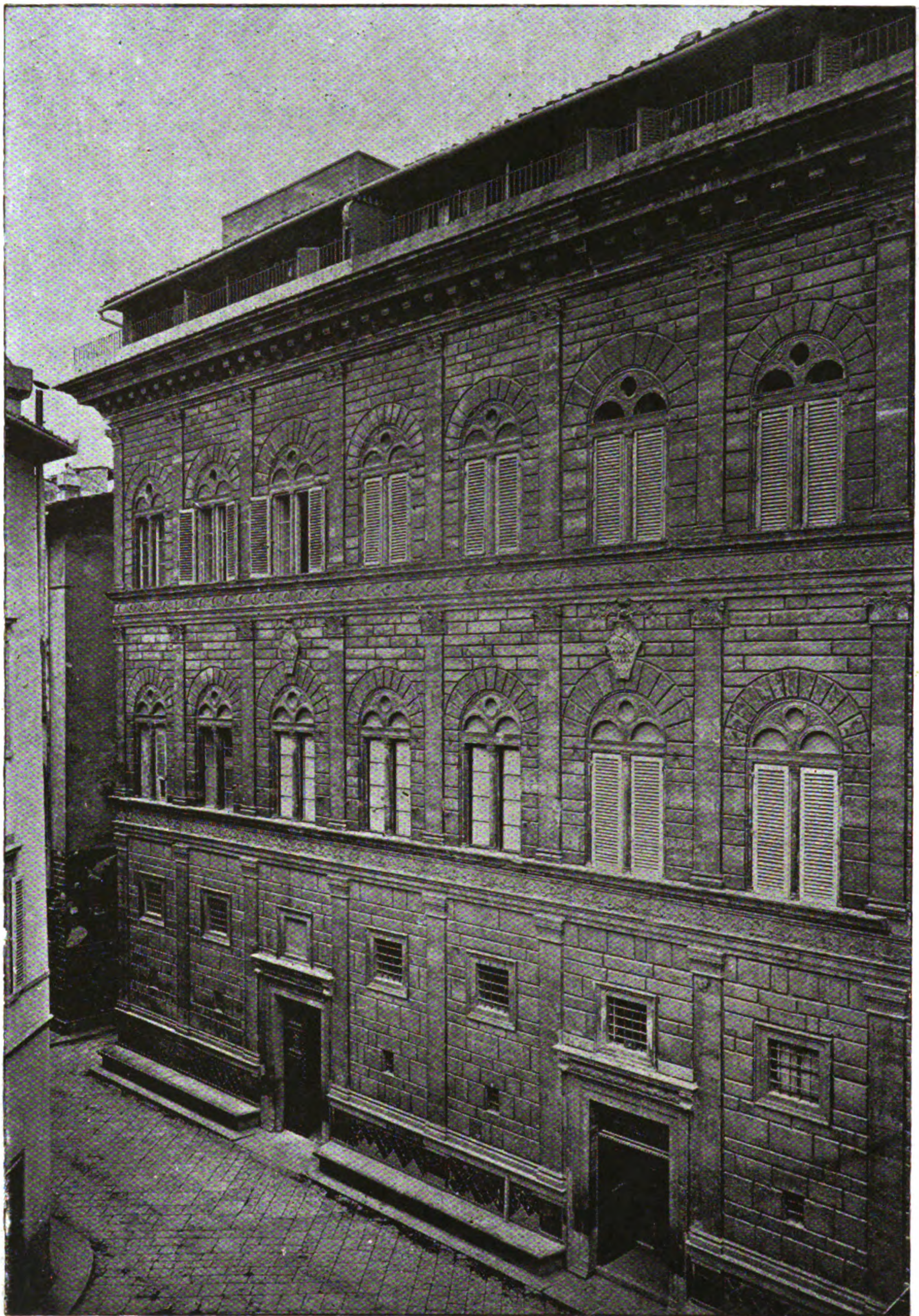
Questo fu il giudizio de' contemporanei e gli architetti già famosi dovettero anch'essi piegare alla nuova scuola, rifare la loro arte e piantare anch'essi sul dorico i loro edifizi. Così Giuliano da Sangallo nel disegno per la facciata di San Lorenzo; così Antonio da Sangallo il vecchio nel San Biagio di Montepulciano, che tanto ricorda nella facciata il progetto di Bramante per San Pietro; ma più d'ogni altro Antonio il giovine, allievo e continuatore di Bramante e apostolo dell'arte nuova, ne' palazzi Farnese, Regis, Baldassini e in infinite sue opere. Solo Firenze, che aveva fatto da maestra fino a quel giorno, non volle andare a scuola; ed ivi si mantenne a lungo una scuola architettonica fedele alla tradizione e che parve non accorgersi dell'arte rinnovata.

Torniamo ora alla Cancelleria. Questo palazzo non ha quasi nulla di comune con quanti se n'erano fabbricati a Roma fino a quel giorno; ma chi da questo volesse trarre argomento a credere che l'autore dovesse esserne un forestiero, non soggetto perciò all'influenza dell'arte locale, s'ingannerebbe. Egli è che si è trascurata, io credo, una considerazione importante: la Cancelleria non è principalmente un palazzo, ma una chiesa. L'iscrizione stessa lo dice: *Templum divo Laurentio martyri dicatum et aedes*. Forse a quel tempo in Roma sarebbe parso disdicevole che l'abitazione del cardinale, contigua alla chiesa, si coprisse di pietra e si adornasse di ordini architettonici, nobile decorazione riservata alla chiesa stessa; ma il cardinal Riario, ad eludere quella legge di convenienza, incorporò la chiesa nel palazzo, e fece dell'una e dell'altra una cosa sola. Veramente, curiosa manifestazione del tempo, è la chiesa che ci perde, quasi nascosta

[1] Serlio Seb. *L'Architettura*. Lib. 3°, pag. xxxvi. Venezia, per Pietro de Niccolini de Sabbio, 1551.

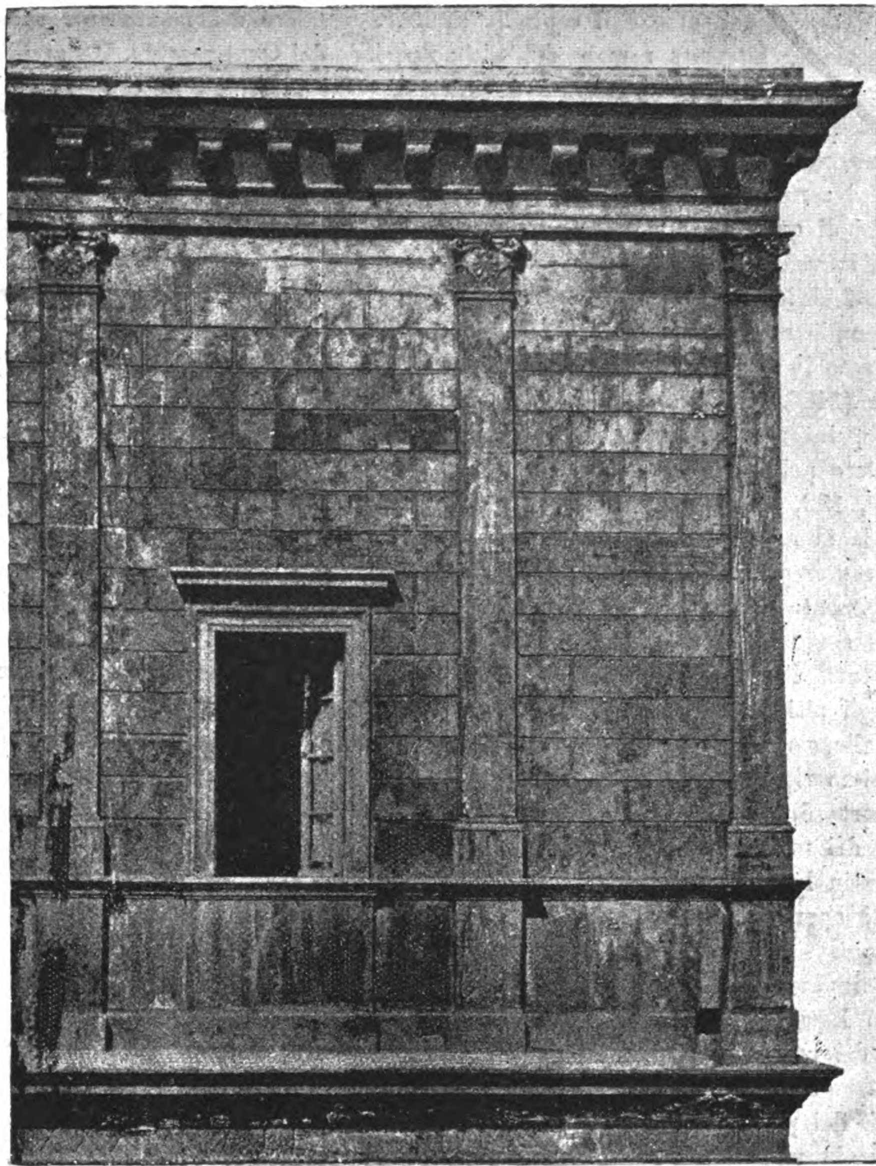


PALAZZO DEL CARDINAL RIARIO, OGGI DELLA CANCELLERIA.



PALAZZO RUCELLAI A FIRENZE.

dentro il palazzo, mentre le colonne di granito dell' antica basilica passavano ad ornare la corte del cardinale; ma, ad ogni modo egli poteva dire di aver eretto una chiesa, a cui era annesso il palazzo. Così la decorazione architettonica e il rivestimento di pietra riservati alla chiesa passarono al palazzo, ed altri ne seguirono l'esempio senza l'ipocrisia, ormai inutile, d'innestarvi dentro una chiesa.



PIANO SUPERIORE DEL PALAZZO DELLA CANCELLERIA
(Fotografia dell'*Archivio*).

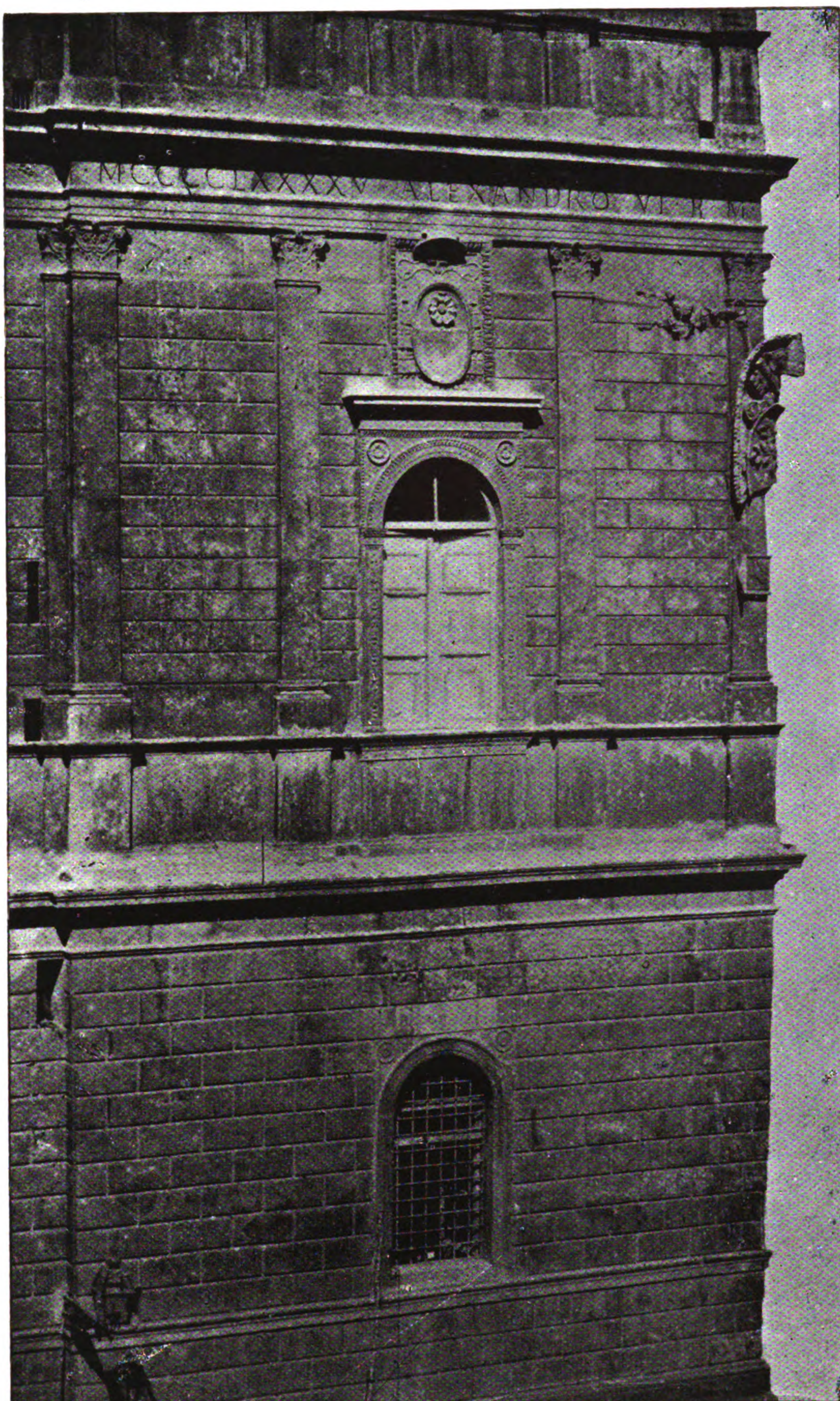
Il tipo di questo nuovo palazzo è toscano; e se esso ricorda quello Piccolomini a Pienza, anche più da vicino s'accosta al fiorentino de' Rucellai, tantochè può dirsi una variante, uno svolgimento di quello. Abbiamo comuni ne' due palazzi il rivestimento di pietra, la sovrapposizione de' pilastri corinti, il fondo a bugnato piano, il cornicione finale a mensoloni di pietra. Ma se quello è il tipo, esso però si distingue pe' caratteri speciali all'arte in Roma nel periodo in cui fu fabbricato. È, come abbiam detto, una chiesa-palazzo, e appunto nelle chiese di quel periodo sono da ricercare i riscontri che non troviamo ne' palazzi di Roma; e appunto nelle

facciate di quelle chiese, in quelle di Sant'Agostino, di San Giacomo degli Spagnuoli, di Sant'Aurea in Ostia, e altre simili, ritroviamo, quantunque con minor ricchezza d'ornato, gli stessi elementi del palazzo Riario; la stessa superficialità di decorazione architettonica, la stessa timidezza di aggetti, le stesse cornici, lo stesso stilobate lungo tutta la fabbrica, lo stesso ordine corintio, delicato, leggero. Evidentemente ha servito di modello al corintio l'ultimo piano del Colosseo, anche nel cornicione finale, comune al palazzo di Pienza e ad altri, ma il capitello resiste ad ogni sforzo d'imitazione: esso è il capitello timido e grazioso dei monumenti sepolcrali, delle chiese, di tutta l'architettura romana dell'ultimo periodo del Quattrocento. Da architetti stabiliti in Roma era già usato l'accoppiamento de' pilastri, come attestano la cattedrale di Torino e quella di Bolsena.

Troviamo nel pian terreno e sotto al cornicione le finestre ad arco, e nel secondo piano le rettangolari sormontate da sottile cornice, in quella forma appunto che erano usate negli edifici romani di quell'età. La finestra invece del primo piano, forma composta delle due precedenti, nell'interno ad arco e nell'esterno rettangolare, è ritenuta caratteristica della Cancelleria e delle fabbriche derivate da quella. Ma anche questo tipo, del quale inutilmente si cercherebbe esempio nelle opere certe di Bramante, sia del periodo lombardo sia del romano, era già molto usato in Roma a quel tempo. Lo troviamo infatti nell'interno dell'Ospedale della Consolazione (1486, Nucciolo di Domenico, fiorentino); al secondo piano del palazzo del cardinale Ascanio, incontro alla chiesa dell'Anima e sulla piazza Navona (si vede ancora, benchè l'arco sia stato poi tagliato a rettangolo); in via della Stelletta al n. 27; in via de' Coronari ai n. 27, 40, 192, 61 e 68 (non ci comprendo la casa al n. 148, che è posteriore); in piazza della Rotonda al n. 63; nei portoni in via della Scrofa e di San Venanzio, e in altre fabbriche anteriori o contemporanee alla costruzione della Cancelleria. La finestra di questo palazzo non è che lo svolgimento elegante di un tipo già comune in Roma, colle modificazioni richieste dalla straordinaria sontuosità e grandezza dell'edificio.

Infine, tutta l'ornamentazione rivela la presenza degli scultori decorativi che lavorarono in Roma negli ultimi pontificati di quel secolo. Gl'intagli fini, minuti, entro i pilastrini delle finestre e nelle cornici, il balcone verso Campo di Fiori, un gioiello di finezza e d'armonia, le porte sul primo ripiano delle scale, i capitelli delle colonne nel cortile appartengono alla stessa arte della porta di Sant'Agostino, del coro della cappella Sistina, di San Giacomo, dell'Anima, degli altari, dei monumenti sepolcrali, di tutta la scultura decorativa della seconda metà del Quattrocento in Roma. O che si guardi l'insieme, o che si considerino le parti, il palazzo della Cancelleria è opera puramente quattrocentistica e d'arte toscana, quale si era venuta determinando in Roma nell'ultimo quarto del secolo.

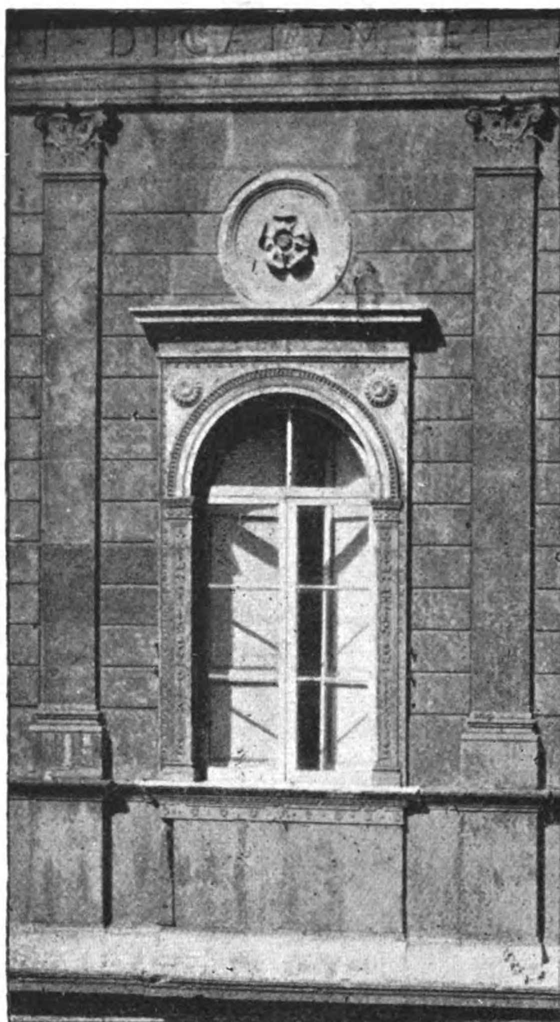
Che se invece si raccogliessero insieme le fotografie di tutte le opere certe eseguite da Bramante in Lombardia, cioè della sua arte quattrocentistica, e vi si mettesse in mezzo quella del palazzo del cardinale Riario, un giudice che non fosse prevenuto da alcun preconcetto penserebbe certamente che vi fosse caduta in mezzo per errore. Nulla degli effetti pittorici, dei rilievi arditi, dei profili eleganti ma forti, delle ingegnose invenzioni, del movimento che anima l'architettura bramantesca in Lombardia, nessuno dei motivi prediletti del grande architetto, ma un'eleganza timida, una quiete piana, una minuzia di ricami scolpiti. Che se, tolta di là quella fotografia, si volesse ficcarla in mezzo a quelle delle opere certe di Bramante eseguite in Roma, cioè della sua arte cinquecentistica, peggio ancora! Che figura farebbe quel femminile corintio del più bel Quattrocento accanto al maschio dorico del tempietto del Gianicolo e del cortile di Belvedere, e quel bugnato piano accanto alle bugne colossali del palazzo di via Giulia e a quelle del palazzo Caprini! Che relazione corre fra la grazia verginale della Cancelleria, ornata di minuzie decorative, e la grandiosità romana del suo progetto per la chiesa di San Pietro o della prospettiva per la scuola d'Atene di Raffaello, grandiosità che domina tutte, anche le minori sue opere, quale, ad esempio, l'abside della Madonna del Popolo? E quella superficie piana, timidamente coperta e quasi velata d'una leggera decorazione, non è in aperto contrasto col movimento organico delle fabbriche bramantesche, quale si nota, per esempio, anche in un



PARTE INFERIORE DEL PALAZZO STESSO

(Fotografia dell'*Archivio*).

palazzetto privato, in quello dei Caprini, acquistato poi da Raffaello? E tanto studio e rinnovamento degli antichi ordini architettonici come poteva riuscire ad usare i due soli che erano adoperati prima della sua venuta e nelle forme stesse in cui erano adoperati, e a sovrapporre, nella facciata, il corintio al corintio, nel cortile il toscano al toscano? Poichè invano si cercherebbe di salvare a Bramante il cortile, che senza dubbio è il più bello di Roma: oltre la sovrapposizione dello stesso ordine, i minuti intagli nei capitelli del primo piano e gli archi girati



FINESTRA DEL PRIMO PIANO DELLA CANCELLERIA

(Fotografia dell'*Archivio*).

sulle colonne, senza neppure porvi sopra il cornicione, come avea fatto il Brunelleschi e il Bramante stesso a Sant'Ambrogio, sono eresie elementari per la nuova scuola. L'arte romana di Bramante, cioè la nuova arte cinquecentistica, non ha nulla di comune col sentimento e colle forme architettoniche della Cancelleria.

Il palazzo del cardinale Adriano, nella maggior vigoria dei profili, nella minore esilità dei pilastri, nella larghezza e sobrietà degli intagli decorativi si dimostra opera alquanto posteriore al palazzo del cardinal Riario, ma ancora d'arte puramente quattrocentistica, e anteriore al rinnovamento bramantesco. La sua sorte, del restò, ripeto, è indissolubilmente legata a quella del

suo fratello maggiore, il palazzo Riario.[1] Solo il cortile, affatto diverso da quello della Cancelleria, è opera d'arte bramantesca, e probabilmente del gran maestro.[2]

Già a molti scrittori non era sfuggita la differenza che corre tra il palazzo della Cancelleria e tutte le altre opere di Bramante; ma il preconcetto che fosse storicamente indiscutibile l'autore del palazzo, ha loro impedito di trarre le naturali conseguenze dalle premesse. Il Geymüller attribuiva dapprima a Bramante la casa di Giampietro Turchi incontro al Governo Vecchio; ma poi osservandola meglio, e raffrontandola « ai magnifici lavori di Bramante in Lombardia » conchiudeva non poter esser sua un'opera dai rilievi e dai profili così timidi « nonostante la sua grande somiglianza co' due palazzi del Bramante in Roma ». Il Geymüller ha perfetta-



CASA DEL SEC. XV IN PIAZZA DELLA ROTONDA
(Fotografia dell'*Archivio*).

[1] Pongo qui una nota che veramente avrebbe dovuto trovarsi nel mio primo articolo, a pag. 183 di questo volume. Ivi dicevo che del palazzo del cardinale Adriano non si hanno documenti prima del 1504; ma dovevo aggiungere che nel libro *L'Ospedale di Santa Maria della Consolazione di Roma,* per PIETRO PERICOLI (Imola, tip. Galeati, 1879), a pag. 50, in nota, si legge:

« Sopra questo terreno e sugli altri adiacenti alle Grazie e Consolazione, la Compagnia concesse varie volte il permesso di scavare, come appresso, dal volume degli Estratti e dai libri degl'Istromenti in archivio.

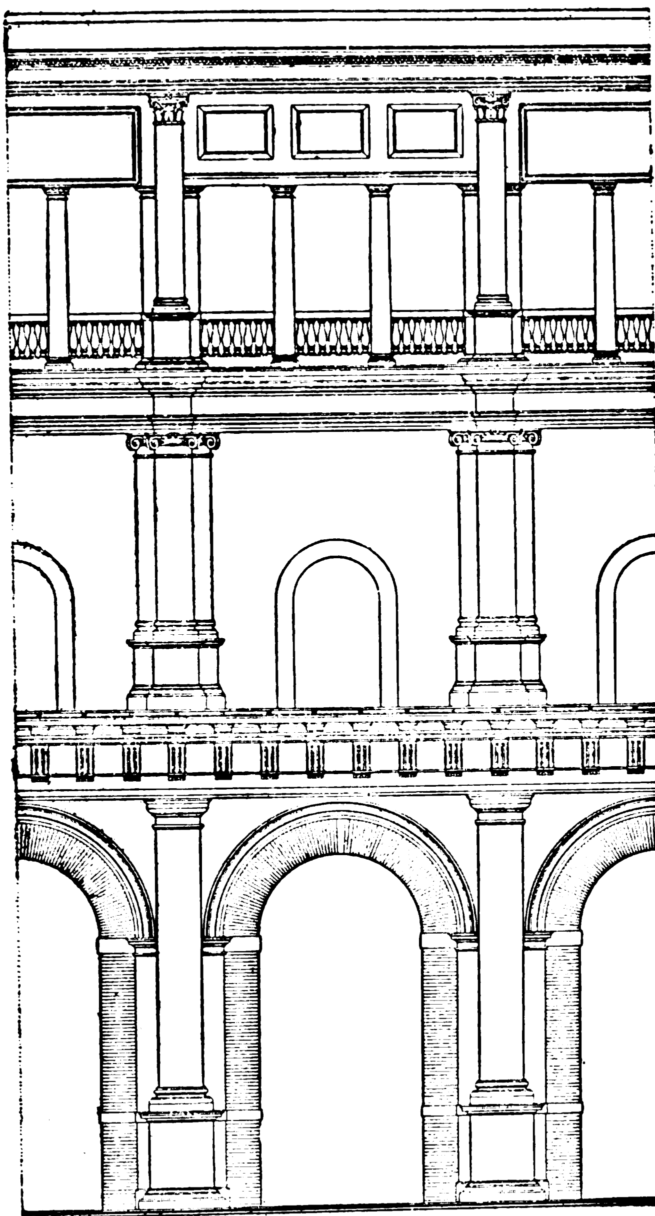
« 1496, 14 aprilis.

« Domini Guardiani et Comerarius concesserunt rev. dom. Hadriano de Corneto protonotario apostolico plenam potestatem fodendi extrahendi et removendi lapides marmoreas et tiburtinas, statuas quae reperiri possunt in ortis dicti hospitalis, pro fabrica ejusdem d. Hadriani in via Alexandrina burgi s. Petri, cum pactis, etc. ».

Secondo questo documento, dunque, il palazzo sarebbe stato già in costruzione nell'aprile del 1496, cioè più di tre anni avanti alla venuta di Bramante in Roma; ma non ebbi il coraggio di servirmene, quantunque giovasse al mio assunto, perchè messo in sospetto da quell'indicazione di *via Alexandrina,* via che fu aperta sulla fine del 1499, e che nel 1496 non esisteva ancora. In seguito ho potuto eseguire accurate ricerche nell'archivio di detto ospedale, ho esaminato il libro degli Estratti, quello degl'Istromenti e diversi cataloghi, ma di questo istromento non m'è riuscito trovar traccia. L'ho ricercato inutilmente anche all'Archivio di Stato, negli atti del notaio De Setonici (1494-1500), che rogava per detto ospedale. Il materiale d'archivio pel lavoro del Pericoli fu raccolto da Girolamo Amati.

[2] Il REDTENBACHER (*Die Architektur der ital. Renaissance.* Frankfurt, 1886), nota a pag. 324 che nel cortile di questo palazzo si trovano per la prima volta le finestre colle cosidette orecchie agli angoli superiori, sul modello delle finestre del tempio di Vesta, a Tivoli.

mente ragione nel negare questo palazzetto a Bramante; ma quella grande somiglianza, che si estende anche in grado poco diverso alla timidità dei rilievi e dei profili, lo avrebbe tratto probabilmente alle stesse conseguenze per que' due palazzi, se non fosse stato ritenuto da quel preconcetto. Già, tra gli altri, il Milizia aveva notato di secchezza il palazzo della Cancelleria; e il



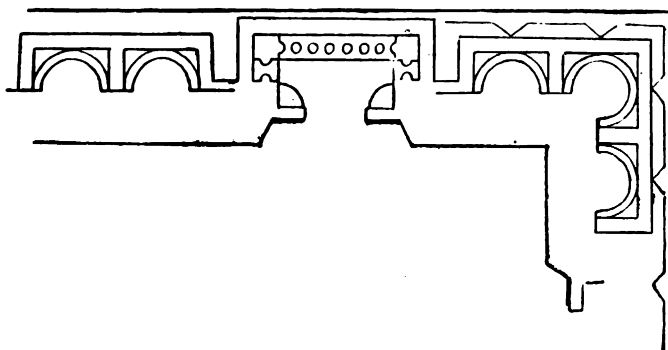
PARTE DEL CORTILE DI BELVEDERE, DI BRAMANTE
(Dal *Vaticano* del Letarouilly).

Geymüller, dinanzi al colossale bugnato del palazzo degli Uffizi che Bramante incominciò ad erigere per Giulio II in via Giulia, assai giustamente osserva: « Pensando a queste dimensioni e a questo così forte basamento, si è tentati di dimandare a coloro che non conoscono altro di Bramante se non i due palazzi ch'egli costruì in Roma per ordinazione di particolari (la Cancelleria e il palazzo Giraud) e che, col Milizia, rimproverano a queste opere la mancanza di rilievo e la secchezza, che cosa pensino dell'edifizio di cui parliamo ». Posta così egregiamente

la questione, egli si ferma dinanzi alla risposta che ne deriva spontanea; che cioè sieno opera d'età diversa e di diversi architetti.

A rimuovere la difficoltà del non somigliare il palazzo della Cancelleria e i suoi derivati nè alle opere di Bramante del periodo milanese nè a quelle del romano, si è imaginato che essi segnino un periodo di transizione tra il milanese e il romano. Ma, in primo luogo, poichè il disegno del palazzo della Cancelleria deve riportarsi non più qua del 1486, non è chi non veda le conseguenze del porre il periodo di transizione a circa quattordici anni avanti che Bramante lasciasse Milano: converrebbe supporre cioè che dopo la transizione, Bramante tornasse alla sua maniera di prima, per pigliar poi, molti anni dopo, la nuova maniera. Ma anche lasciando da parte la cronologia, come può concepirsi che la risultante fra la ricca varietà lombarda e la severa grandiosità romana, sia la timidità e la grazia quasi infantile? Che passaggio è questo, dove non si trova più vestigio della vecchia sua arte, senza avvicinarsi d'un passo alla grandiosità e alla ricostituzione degli ordini architettonici che sono le qualità distintive dell'arte nuova?

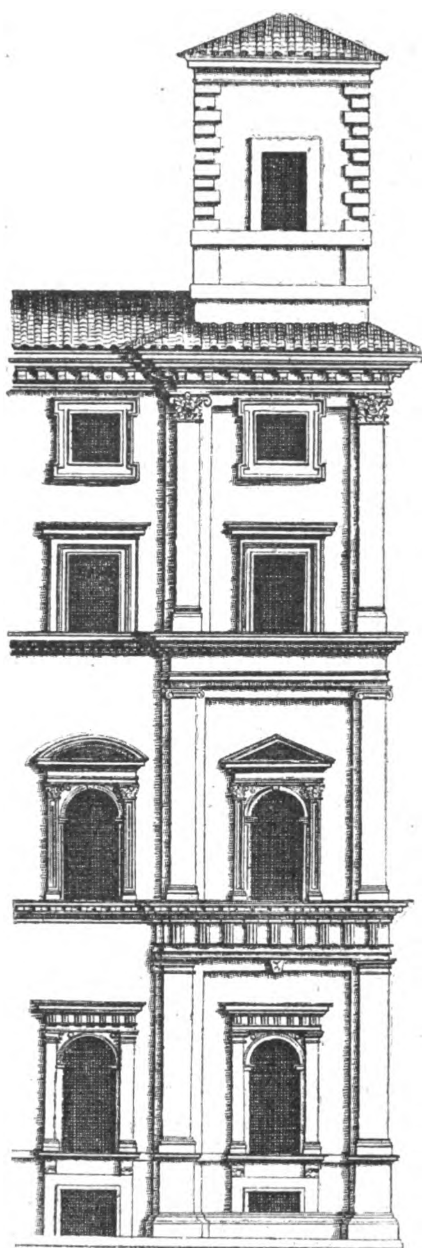
A poca distanza dal palazzo del cardinal Riario, nel luogo detto già il Pozzo Bianco, ce n'è un altro conosciuto col nome di palazzo Sora, ora Liceo Mamiani, costruito dal cardinal Fieschi,



PIANTA D'ANGOLO DEL PRIMO PIANO DEL PALAZZETTO CAPRINI

ARCHITETTURA DI BRAMANTE.

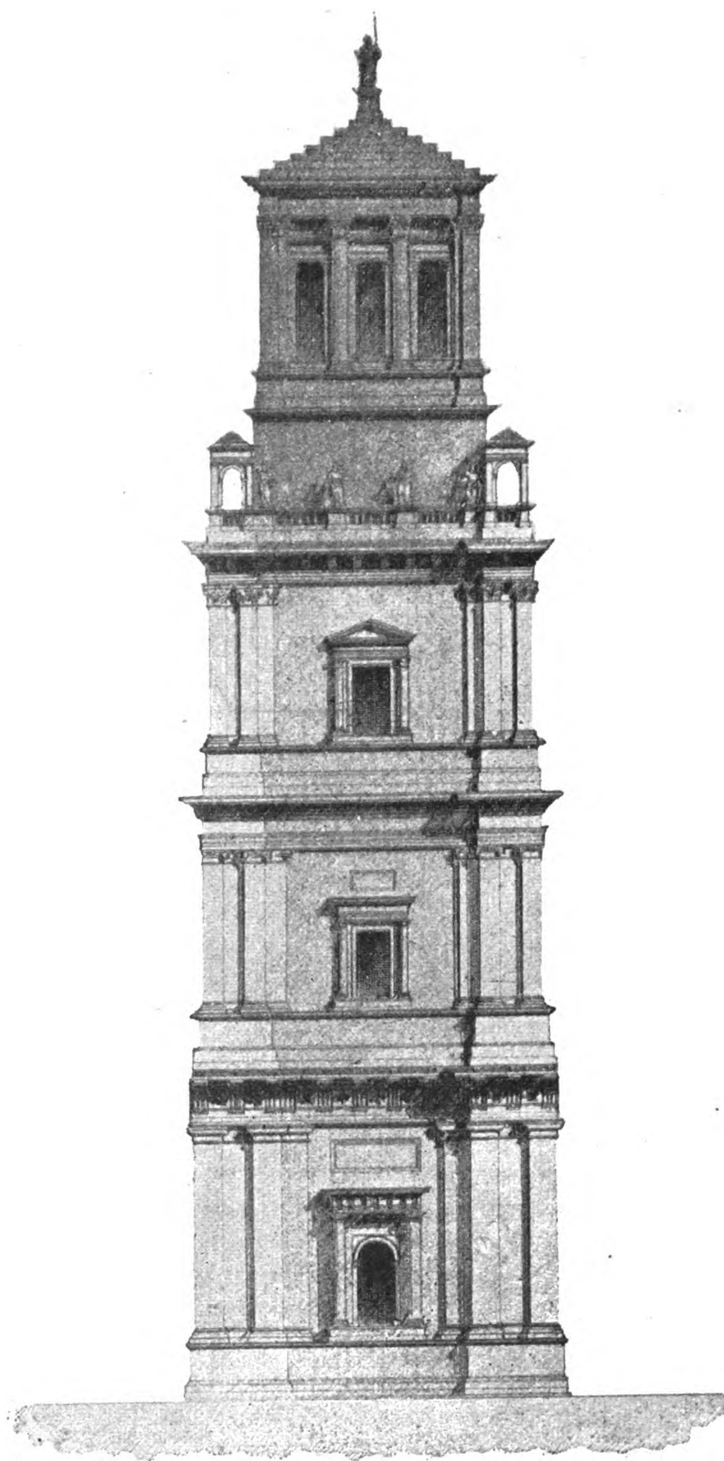
che fu creato da Alessandro VI nell'ultimo anno del suo pontificato, nel 1503. La tradizione costante che attribuiva a Bramante questo palazzo, o è respinta sdegnosamente da' moderni, o trascurata come assurda. Chi reputa di lui il palazzo della Cancelleria, deve per necessità logica negargli questo, che appartiene, benchè costruito a non molta distanza di tempo, ad un'epoca artistica affatto diversa; ma anche senza questa considerazione, il difetto di gusto e del senso delle proporzioni, specialmente nel primo piano, non permette di credere che Bramante ne fosse autore. Il Milizia, che privo di senso storico giudicava secondo criteri assoluti, lo disse un'arlecchinata; e il Burckhardt nel *Cicerone* lo giudica opera d'un guastamestieri (*stümper*); ma conviene anche rendersi ragione della novità del tentativo. Finchè si trattava di logge, di templi, di edifizi pubblici e sontuosi, i modelli dell'antichità non mancavano; mancavano però per la casa e pel palazzo, onde è naturale che nel cominciamento dell'arte nuova si andasse alquanto a tentone, cercando di combinare in una composizione nuova gli elementi dell'arte antica. Il palazzo Fieschi è un modello d'arte bramantesca, applicata da un architetto di poco valore; ed anzi o ne diede egli stesso il disegno, o i disegni suoi per l'esterno di San Pietro servirono di modello. Abbiamo in esso il tentativo affatto nuovo di unire tutti in una facciata gli ordini di architettura, di farne quasi una grammatica dell'arte rinnovata. Esclusa affatto la scultura co'suoi fini intagli, l'architetto si affida interamente all'arte sua, alle linee, alle proporzioni, ai rilievi. Il palazzo, a similitudine del teatro di Marcello, si eleva sopra l'ordine prediletto di Bramante, il dorico, che per la prima volta, io credo, serve a decorare il portone e le finestre del pian-



ANGOLO DEL PALAZZO FIESCHI

POI SORA

(Dai *Palazzi di Roma* del FERRERIO).



PARTE DELL'ESTERNO DI SAN PIETRO

IDEATO DA BRAMANTE

(Dai *Projets primitifs*, etc., del GEYMÜLLER).

terreno; e affatto bramantesco è l'ordine dorico che contiene entro di sè un altro dorico in proporzioni minori. Nei due piani superiori si trovano variamente combinati, nelle divisioni de' piani e nelle finestre, lo jonico, il corintio, il composito. Il riscontro tra il palazzo Fieschi[1] e l'esterno della chiesa di San Pietro ideato da Bramante basterà a dimostrare che il concetto di quel palazzo è affatto bramantesco, quantunque l'esecuzione appartenga a un povero architetto. Per la recente apertura del Corso Vittorio Emanuele e la ricostruzione d'un lato del palazzo Fieschi, questo si trova ora quasi incontro a quello della Cancelleria, in modo che possono vedersi ad un punto e cogliere il contrasto fra l'arte bramantesca e quella che la precedette.

Ma chi poteva essere quell'architetto così prettamente bramantesco quando era agl' inizi il rinnovamento dell'architettura, e che si serviva dei progetti per l'esterno di San Pietro di Bramante, per edificare il palazzo Fieschi? Bramante (scrive il Vasari) « lasciò suo domestico amico Giulian Leno, che molto valse nelle fabbriche de' tempi suoi, per provvedere ed eseguire la volontà di chi disegnava, più che per operare di man sua ». Amico ed esecutore delle opere di Bramante, ma di poco valore come architetto, c'è quanto basta per metter fuori timidamente l'ipotesi ch'egli ne fosse l'autore.

In conclusione, l'opinione che vuole il Bramante architetto della Cancelleria, non ha fondamento storico, nè appoggio di tradizione costante, ed è inammissibile per ragioni cronologiche, non meno che per ragioni artistiche. Quando si tratti di artisti appartenenti alla stessa età e allo stesso periodo d'arte, l'attribuire un'opera all'uno o all'altro di essi non ha che un'importanza biografica, o limitata alla miglior conoscenza delle qualità speciali di un dato artista: ma nel nostro caso si tratta di determinare un fatto da cui dipende il giusto concetto dell'ingegno e dell'opera di Bramante, e l'intelligenza dello stato in cui era l'architettura alla sua venuta in Roma, e del rinnovamento da lui introdotto che mutò faccia all'architettura moderna. Il palazzo della Cancelleria è l'ultimo e gentile prodotto di quell'arte toscana e quattrocentistica che Bramante uccise, sostituendovi l'arte romana del Cinquecento.

Ma chi è dunque l'architetto della Cancelleria? Questa questione sarà argomento d'un altro studio.

D. Gnoli.

[1] Il disegno del palazzo dato dal Letarouilly lo rappresenta già trasformato nel secondo piano, e perciò ne ho tolto il disegno dalla collezione del Ferrerio. Anche in questo però le finestre sotto il cornicione non appartengono alla primitiva costruzione.

NUOVI DOCUMENTI

Lavori d'intaglio e tarsia

nei secoli XV e XVI a Reggio Emilia.[1]

DOCUMENTO I.

MccccLxij Inditione X^a die ultimo mensis Sept. Domina Anthona de flordebellis locauit ad fabbricandum et construendum hinc ad unum Annum proxime fucturum Anthono de Mellaria, M. Manarie filio qd.... habitatori in Citadella Ciuitatis Regij ibi presenti in Ecclesia S. Dominici de Regio stallos xxxij in Choro ipsius Ecclesie videlicet xvj a latere de mane et totidem a latere de serro pulcros de ligno nucis cum duobus literillis videlicet uno per utroque latere affixos pro cantando salmos et etiam cum uno literille magno in medio pro cantando offitia longo largo et alto secundum literille quod est in Ecclesia maiori. Et etiam cum stallis paruis a latere desubtus suprascriptorum stallorum xxxij, faciendo ipsos stallos secundum quod est super designo quod penes me est laudandos ad arbitrium bonorum virorum omnibus ipsius Anthonii sumptibus et expensis. Et pro mercede ipsius prefata Domina Antonia promixit dare libras Trecentas xxxvj presentis monete ad terminos infrascriptorum videlicet in presenti L. l. pro emendo de Assidibus. L. l. cum incepit laborare in ipso laborerio. L. l. cum expleverit terciam partem dicti laborerii. L. l. cum expleverit medietatem dicti laborerio. L. l. cum expleverit tres quartos dicti laborerij et expleto finito et laudato dicto oppere totum restum dictarum L. ccccxxxvj. Cum pacto quod dictus Anthonius debeat tassellare totum dictum Corrum quantum tenet stalli predicti de assidibus de Piella dando ipsa Domina Anthonia planconos xlviij.

Actum in domo ipsius, D. Anthoniæ et in eius camara cubicullari presentibus Venerabilibus Viris d° fratre.... priore dicti conuentus d° Iacobo et Leonello fratribus de Zobollis, M.^ro Lazzaro de colechio et Pelegrino Giroldi testibus notis, etc.

(Archivio notarile. Not.° Franchino Bonzagni seniore, vol. VIII).

DOCUMENTO II.

In Christi nomine amen. Anno a Circumcisione eiusdem Millesimo quadringentesimo octuagesimo quarto Indictione secunda Die vigesimo primo mensis Martii Magister Paulus filius quondam Petri de Venetiis Magister Lignaminis et habitator Regii qui alias a Reverendo in Christi patre et decretorum doctore Domino Fhilippo de Zobolis Episcopo Comaclensi conduxit ad faciendum et construendum Chorum et Stallos chori Ecclesie Ihesu Christi a parte Inferiori ipsius Ecclesie Civitatis Regii pro pretio ducatorum undecim pro quolibet stallo: quorum Chori et Stallorum partem iam ipse Magister Paulus construxit et pro parte Satisfactionis et Solutionis huiusmodi Laborerij dictus Magister Paulus habuit et recepit a prefato domino Episcopo et ab agentibus pro eo usque in hanc diem facto diligenti inter eos calculo de omnibus et singulis datis eidem Magistro Paulo occaxione predicta, tam in pecuniis quam in bladis vino asseribus de nuce plupa et piella et alijs rebus per ipsum dominus Episcopus et eius nomine summam et valorem librarum octocentum duodecim solidorum sex et denariorum duorum monete presentialiter currentis in dicta Civitate Regii exceptis

[1] V. articolo a p. 321.

expensis cibi et potus factis per prefatum dominum Episcopum et seu eius domini Episcopi nomine dicto Magistro Paulo ab uno anno et citra usque in presentem diem que non veniunt nec cadunt in presenti saldo. Conduxitque postmodum dictus magister Paulus a prefato Domino Episcopo ad faciendum et construendum chorum in dicta Ecclesia a parte superiori cum lectrili et zeloxiis faciendis per ipsum magistrum paulum prefato domino Episcopo sibi dante asseres pro banchetis ante dictam zeloxiam faciendis pro precio librarum sexaginta trium dicte monete. Et hec secundum pacta et Conuentiones inter eos habita pro ut sit fore uerum prefatus D. Episcopus ad instantiam dicti Magistri pauli et ipse magister paulus ad instantiam prefati D. Episcopi stipulantium dixerunt et sponte confessi et protestati fuerunt hic in presentia mei Notarii et testium infrascriptorum. Quapropter dictus magister paulus ibi presens per se et suos heredes et successores promisit et solemniter conuenit prefato D. Episcopo stipulanti debite et laudabiliter finire et ad debitum finem et terminum dicta laboreria secundum pacta et Conuentiones inter eos habita/quam Citius fieri poterit sine aliqua exceptione iuris uel facti et sine damnis expensis et interesse ipsius D. Episcopi perducere promittens dictus magister paulus ibi presens per se et dictos eius heredes et successores prefato D. Episcopo stipulanti et promittendo Jurans ad Sacra Dei Evangelia manibus eius tactis scripturis ad dellationem mei Notarii non petere libellum nec exemplar huius Instrumenti. Et nullam aliam contrariam Exceptionem uel defensionem seu negationem Iuris uel facti specialem uel generalem contra hunc contractum seu contra aliquid predictorum uel infrascriptorum in aliquo facere uel opponere quominus ad predicta teneatur sed omnia et singula suprascripta et infrascripta rata et firma habere tenere attendere et obseruare et non contrafacere uel contravenire per se uel alium uel alios aliqua ratione causa uel ingenio de Iure uel de facto sub pena dupli dicte quantitatis pecunie stipulatione premissa: et refectionis omnium et singulorum damnorum expensarum et Interesse litis et extra. Que uel quas fecerit prefatus D. Episcopus in Iuditio et extra uel alio quocumque modo premissorum occaxione. Et de hiis stare et credere solo et simplici uerbo agentis/absque sacramento uel alia probatione aut alicuius cause cognitione que totiens comitatur et exigi possit cum effectu quociens in premissis uel aliquo premissorum fuerit contrafactum uel contrauentum. Et qua pena soluta uel non, rata nihilominus et firma maneant omnia et singula suprascripta et infrascripta, volens ipse Magister Paulus pro predictorum omnium et singolorum obseruatione ubicumque locorum et terrarum et quem ipsorum uoluerit et sub quocumque Iudice maluerit prefatus D. Episcopus uel agens pro eo posse ex pacto realiter et personaliter conueniri Capi et detineri ac si presens contractus fuisset in loco ubi ipse Magister Paulus fuerit receptus celebratus et non relapsari donec integraliter per premissis satisfecerit. Et specialiter Regii-Parme, Mutine, Bononie, Ferrarie, Venetiis, Rome, Neapoli et/generaliter ubique locorum, pro quibus omnibus et singulis firmiter attendendis et obseruandis ac penis damnis expensis et interesse reficiendis et restituendis, obligavit et obligat dictus Magister paulus ibi presens prefato D. Episcopo stipulanti se suosque heredes et successores, et omnia et singula sua bona presentia et futura renuntians dictus Magister paulus exceptioni non facte dicte promissionis et non/factorum et non promissorum omnium et singulorum suprascriptorum et infrascriptorum modo et forma predictis et exceptioni doli mali, actioni in factum conditioni sine causa uel per ex iniusta causa ficta falsa seu nulla indebite uel per errorem feriis quibuscumque forique priuilegio et generaliter omni alii et singulo suo iuri auxilio beneficio et fauori in predictis.

Actum in Civitate Regii et in domibus Residentie prefati domini Episcopi positis apud Sanctum Matheum et in Camera quadam terena sub scalla, presentibus ibidem Magistro hilario de Rolenzanis marangono, Mathoo de florenzola Magistro a tarsiis: ciuibus et habitatoribus Regii et Iohane baptista de Caciis de brixia aurifice habitatoribus in presentiarum Regii omnibus testibus notis vocatis et rogatis ad predicta.

(T) Ego Georgius filius quondam Spectabilis et Clarissimi Iurisperiti Viri D. Bartholomei de Anguissolis Ciuis et habitator Regii vicinie Sancti Bartholomei publicus appostolica et Imperiali auctoritate Notarius: Suprascriptis omnibus et singulis licet alterius manu ex sedis et instrumentis meis transcriptis interfui, eaque audivi et rogatus scribere scripsi. Et hic me subscripsi signumque mei tabellionatus in fidem et testimonium premissorum apposui consuetum.

(Archivio di Stato di Reggio. — Opere pie - Monastero di S. Marco - Istrumenti diversi 1473-1733).

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

RECENSIONI

C. Justi, **Lombardische Bildwerke in Spanien.** (Estratto dal *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, anno 1892, disp. I e II). — Berlino, Grote, di 43 pp., in-4.

In questo studio il Justi continua la sua opera di rivendicazione de' lavori di scultori italiani, esistenti in Spagna, prendendo specialmente a rischiarare l'attività artistica di due famiglie di artisti originarî delle rive del lago di Lugano, cioè de' Gagini o Gazini da Bissone e degli Aprile da Carona. Il luogo dove questi artefici esercitavano il loro mestiere e donde trasportavano le loro opere scultorie nella Spagna fu Genova. Ma non era solamente per l'estero che eseguivano lavori di somma importanza: anche in Genova stessa, per conto del comune e delle ricche famiglie, spiegavano un'attività esuberante, sicchè si può sostenere che incominciando dalla metà del Quattrocento furono essi, insieme con alcuni altri artisti originarî pure del Ticinese, del Carrarese ed in parte anche della Toscana, dalle cui mani uscì la più gran parte delle opere di scultura, compresevi anche quelle di decorazione architettonica, di cui si vanta la superba regina del golfo ligure.

Il primo della famiglia dei Gagini, Pier Domenico, apparisce già nell'anno 1448 a Genova, prendendo a fare nei prossimi diciotto mesi, in compagnia col suo nipote Elia Gagini e con Giovanni da Bissone, l'ornamentazione scultoria della facciata della cappella di San Giovanni Battista nel Duomo. Mentre i due compagni di Pier Domenico continuano a lavorare a Genova fino verso la fine del secolo decimoquinto — la cappella Fieschi nel Duomo, la chiesa di Santa Maria di Castello, la cappella della Madonna della Rosa e una quantità di portoni dei palazzi, riccamente scolpiti, fra i quali quello del pal. Giorgio Doria, dirimpetto a San Matteo, fanno testimonianza della loro assiduità e industria, — Domenico stesso sparisce fin dal 1465, essendosi egli tramutato a Palermo, dove il suo nome occorre fino al 1492, e dove egli fondò quella scuola della scultura del Rinascimento in Sicilia, che col suo figlio Antonello (1478-1536) giunse poi all'apogeo.

A Genova un altro membro della stessa famiglia, sullo scorcio del Quattrocento, continua a seguire le orme de' suoi antecessori. È questi « Paces Gazinus », come segna a Genova una sua opera, « Paxius », come si nomina su un monumento che lavorò per la Francia, e « Pace Gazini » sul suo capolavoro in Ispagna. Egli è nipote di uno scultore già noto nella storia dell'arte del Rinascimento, Antonio Della Porta, il Tamagnino da Porlezza sul lago di Lugano, che dal 1491 fino al 1499 lavora alla facciata della Certosa di Pavia; [1] nel 1499 e 1500 eseguisce sei busti di celebri romani nei medaglioni della faccia di dietro del palazzo Comunale di Brescia; [2] nello stesso anno scolpisce il magnifico busto del banchiere genovese Acellino Salvago (segnato: Opus Ant. Tamagnini 1500), che oggi si trova in possesso dell'imperatrice vedova di Federigo III (il Justi ne pubblica un'eccellente fototipia); nel 1501, col suo nipote Pace Gagini, prende a fare la cappella Lomellini nella chiesa di San Teodoro a Genova (recentemente distrutta insieme colla chiesa; gli avanzi

[1] V. Memorie inedite sulla Certosa di Pavia nell'*Archivio Storico lombardo*, anno 1879, pp. 137 e segg.
[2] V. Zamboni, Memorie intorno alle pubbliche fabbriche di Brescia, ivi, 1778, pp. 50 e segg.

dei monumenti già collocativi si trovano nei magazzini della fabbrica nuova); nel 1504 scolpisce il portale del palazzo Cattaneo (Piazza Grillo-Cattaneo, 6); nel 1506 aveva terminato pel cardinale di San Crisogono, Girolamo Basso della Rovere, una cappella nella chiesa di Santa Chiara a Savona, che oggi non esiste più; nello stesso anno si era obbligato di eseguire una fontana monumentale pel cardinale di Rouen, Giorgio d'Amboise, in compagnia col suo nipote Pace e con un certo Agostino Solari, e nel 1508 ricevette l'allogazione delle statue di Luciano Grimaldi, Antonio Doria e Francesco Lomellino pel palazzo di San Giorgio, di cui le due ultime furono difatti eseguite da lui, mentre la prima fu probabilmente cominciata da lui, ma poi terminata dal nipote che la segnò: « Paces Gazinus Bissonius faciebat 1509 ». Lo stesso avvenne anche pel monumento sepolcrale di Raoul de Lanoy, governatore del re Lodovico a Genova, commesso al Tamagnino da Lanoy stesso nel 1508, poichè sull'opera, oggi collocata nella chiesa di Folleville, piccolo villaggio nelle vicinanze di Amiens, si trovano le segnature di ambedue i maestri: « Antonius de Porta Tamagninus Mediolanensis faciebat et Paxius nepos suus ». L'ultimo lavoro del Tamagnino a Genova furono i cancelli di marmo per l'oratorio delle Disciplinanti a Santa Maria di Castello, allogatigli nel 1509. Dall'anno 1510 in poi egli non apparisce più nei documenti a Genova; sett'anni dopo, però, lo ritroviamo nella Certosa di Pavia, occupato dal 1517 al 1519 a scolpire insieme con Ben. Briosco e Battista da Sesto le grandi statue di Apostoli Evangelisti e Santi per le nicchie dei contrafforti della facciata. D'allora in poi mancano notizie su questo artefice versatile e di molto talento sì, ma — a quanto pare — altrettanto incostante e ramingo.

Il nipote non aveva seguìto lo zio nel suo ultimo viaggio; egli rimase a Genova, dove lo vediamo ancora per più d'un decennio occupato in diverse commissioni di minore importanza (delle opere sue eseguite in questo spazio di tempo non si può rintracciarne nessuna), finchè nell'anno 1522 sparisce da Genova, avendo incaricato, sotto il 1° aprile 1521, uno de' suoi connazionali, Francesco Brocchi da Campione, della cura de' suoi affari. Lo ritroviamo a Siviglia, attento a erigere nella cappella del Capitolo della Certosa il monumento sepolcrale di Donna Caterina de Ribera, allogatogli dal di lei figlio don Fadrique Enriquez de Ribera, allorquando questi, di ritorno da un viaggio a Gerusalemme, nell'agosto 1520 soggiornò a Genova, ed eseguito dal Gagini ivi nei seguenti due anni. La detta opera, che dopo la secolarizzazione della Certosa nell'anno 1836 fu traslocata nella chiesa dell'Università, già Collegio dei gesuiti, è, insieme col monumento del padre di don Fadrique, di cui si parlerà più innanzi, senza alcuna comparazione il più magnifico, più sontuoso lavoro di scalpello italiano nella Spagna. Dalla sua analogia col monumento dell'arcivescovo Diego de Mendoza eretto circa al 1510 dallo scultore Michele Fiorentino, che si era fissato per sempre a Siviglia ed ivi si era dato principalmente alla scultura in terra cotta invetriata, si deve inferire che il committente aveva proposto questo come modello al nostro artista. Così si spiega pure come il capolavoro del Gagini, tutto di stile lombardo in quanto alle forme e alla decorazione, nel concetto generale e nella costruzione non abbia niente da fare con simili opere degli scultori di scuola lombarda; poichè i modelli di questo monumento si trovano a Roma, dove circa dal 1460 già erano sorti numerosi sepolcri di prelati e curiali spagnuoli, nei quali si imitava più o meno il tipo del monumento a nicchia (Nischengrab), concezione questa degli artisti fiorentini dei primi decenni del Quattrocento (Donatello, Bern. e Ant. Rossellino, Desiderio da Settignano). L'opera di Pace Gagini, però, supera di molto quella del suo predecessore fiorentino, sia nella magnificenza e pompa del concetto, sia nella ricchezza e delicatezza del lavoro degli arabeschi, sparsi con estrema profusione sui fusti delle colonne, sui pilastri, fregi, archivolti, capitelli e imbasamenti, sia pure nell'importanza della composizione e nella finitezza dell'esecuzione delle statue e dei rilievi che ne ornano le nicchie laterali, la lunetta e il corpo del monumento al di sopra della statua del defunto, giacente sul ricco sarcofago. Ma benchè, come abbiamo testè accennato, il concetto dell'opera in questione rimonti a simili lavori in Roma, invano si cercherebbero là anche i modelli per un addobbamento ornamentale di questa sorta, ed in ispecie circa l'anno 1520, quando il gusto per esso era già sparito. Anzi, anologie col carattere della decorazione della nostra opera si potrebbero rintracciare piuttosto in opere scultorie lombarde, come, per es., sarebbero le facciate di San Lorenzo a Lugano e Santa Maria dei Miracoli a Brescia. Il monumento Ribera, segnato dal suo autore colla scritta: « Opus Pace Gazini faciebat in Ianua », come è il suo capo-

lavoro, così è anche l'ultima sua opera. D'allora in poi non abbiamo notizie di lui; probabilmente sarà mancato ai vivi poco dopo averla compiuta.

La seconda famiglia di scultori ticinesi, che dopo i Gagini nella prima metà del Cinquecento a Genova godette di grande fama, furono gli Aprile di Carona. Nel 1499 già riscontriamo un Giorgio di Aprile, dal 1504 al 1558 poi troviamo Pietro di Giovanni, delle cui opere, per lo più di poca importanza, nessuna si è conservata. Uno de' suoi fratelli, Gio. Antonio, visse e lavorò alcun tempo a Savona; l'altro, Antonio Maria de Aprile, era il più giovane, dacchè per la prima volta rintracciamo il suo nome sedici anni dopo che Pietro viene ricordato nei documenti genovesi, e cioè nella sua segnatura (« Anthonius Maria de Aprilis de Carona hoc opus faciebat in Ianua 1520 ») sul monumento di don Pedro Henriquez, padre di don Fadrique, destinato, come quello della madre sua, scolpito da Pace Gagini, per la Certosa di Siviglia, e ricomposto oggi dirimpetto a quest' ultimo nella chiesa dell' Università. La data scritta sul monumento non è però quella del suo compimento, ma quella della sua allogazione, giacchè fu nel 1520 che don Fadrique passò per Genova e vi dette commissione dei due monumenti sepolcrali destinati pe' suoi parenti. Anzi, il monumento, a quanto pare, non fu terminato prima del 1525, dacchè in un documento in data del 19 dicembre 1525 si dice che Ant. Maria de Aprile e Bernardino Gazini « nuper venerunt Januam ex Ispania », senza dubbio dopo avere soprainteso all'erezione dell'opera sul luogo. Il Gazini qui nominato per la prima volta era probabilmente parente di Pace; lo rincontriamo ripetutamente negli anni 1526 e 1532 nella Spagna; ancora nel 1534 egli, in compagnia con Anton Maria de Aprile, fa un viaggio a Siviglia. L'analogia fra i due capolavori dello scalpello italiano in Ispagna si limita solo alla loro grandezza ed al numero e alla distribuzione delle sculture figurative. Tutto il resto, come sarebbe il concetto generale, i motivi degli arabeschi, la maniera dell'esecuzione tecnica dell'ornamentazione, è diverso. Non è più la forma semplice e pura del monumento a nicchia (Nischengrab); quest' ultima è fiancheggiata da quattro colonne di ordine romano, portanti una trabeazione compiuta, che sopra di esse sporge largamente davanti alla parete, sicchè insieme colle colonne forma quasi un portico nel mezzo del quale, su alto sarcofago, riposa la statua del defunto. Anche il coronamento del monumento, in forma di frontone classico, sotto cui si stende l'arco della lunetta, è una innovazione poco felice. All'opposto, lo stile degli arabeschi sulle colonne, sull'archivolto e nei fregi è più sobrio, più puro di quello del compagno seniore, di G. Maria di Aprile. Anche nelle sculture figurative quest'ultimo supera il suo antecessore. Mentre il nostro maestro si crederebbe occupato interamente in quest'opera di lunga lena, i documenti ci dicono ch'egli nello stesso tempo — alli 18 marzo 1522 — in compagnia di Ang. Molinari da Savona, prese a fare il pulpito pel Duomo di questa città, la sola opera che dal vecchio Duomo passò nel nuovo. Essa supera in ricchezza di ornamenti e di sculture il pulpito del Duomo di Genova, eseguito pochi anni dopo da P. Ang. della Scala, originario anch'esso di Carona.

Mentre Gio. Maria di Aprile era occupato a Siviglia nella erezione del monumento Enriquez, il suo fratello minore Giovannantonio, in compagnia col testè nominato Pier Angelo della Scala, ricevette dal vescovo di Avila, Francesco Ruiz, che nel 1514 ritornando da Roma passò per Genova, la commissione pel proprio sepolcro ch'egli aveva intenzione di farsi erigere nella chiesa di San Giovanni a Toledo. L'opera era finita due anni dopo, dacchè nella primavera del 1526 Bernardo Gagini, che allora era sul punto di partire per la Spagna, dai due maestri di essa viene incaricato della cura di sorvegliar la sua erezione a Toledo. Il disegno del monumento, che il vescovo aveva portato seco da Roma, era differente dai tipi allora usitati per simili opere. Era quasi una traduzione del tipo dei monumenti sepolcrali dei Cosmati a Roma nelle forme del Rinascimento, arricchita, s'intende, di statue, rilievi, ornamenti e rabeschi. L'opera, dopo la sua erezione, fu guastata coll'aggiunta di sculture in legno, dipinte a guisa di marmo, come sarebbero due mezze colonne di stile barocco, due tabernacoli per statue e due postamenti per altre due figure. Probabilmente la nobile semplicità dell'opera era apparsa poco soddisfacente al gusto dei Toledani, già corrotto dalle stravaganze del loro stile « plateresco ».

Del resto l'effetto che tutte queste opere di scalpello italiano avevano prodotto in Ispagna si tradisce il più manifestamente nel fatto che i due maestri Anton Maria de Aprilis e Bernardino Gazini, quando nel 1525 ritornarono a Genova, recavano seco la commissione per non meno di sei opere di scultura, affidate loro dai membri più eminenti dell'aristocrazia sivigliana. Una sola di

queste opere viene indicata nei contratti relativi, chiaramente come « sepoltura di marmo »; delle altre si parla sempre come di « certa marmora fabricata », e « edifitia seu imagines hedifitiorum marmoris », sicchè non si può con certezza determinare che cosa siano state. Certo è soltanto che tutte queste opere furono incominciate, e che i due maestri, i quali pei lavori in questione si erano aggiunto come compagno Pier Angelo della Scala, vi lavorarono per un anno intiero. Allora, alli 8 dicembre 1526, viene loro intimato il comando del doge Adorno, di lasciar la città, che per causa di guerra, carestia e peste si trovava ridotta all'estrema miseria. Dall'estimazione dei lavori terminati a quel tempo si può arguire che presso a poco per un terzo erano compiti. Il Justi non riuscì a ritrovar in Siviglia o nelle vicinanze alcuna traccia dei cinque primi monumenti in questione, e perciò crede che i lavori non siano stati riassunti dopo la dispersione dei loro maestri da Genova, e che queste sculture non siano mai arrivate nella Spagna. Solo il sesto monumento vi fu trasportato, quello cioè commesso dalla marchesa di Ayamonte, ed era questo il « retablo » (retabulum) dell'altare maggiore della chiesa de' Francescani a Siviglia, colle statue accanto, in ginocchio, della donatrice e del marito. Quando, nel 1840, chiesa e convento furono demoliti, la duchessa di Medina de las Torres, erede degli Ayamonte, fece trasferire tutta l'opera nella chiesa di San Lorenzo presso Sant'Jago di Compostella, ov'essa si trova ancora oggidì, sebbene in forma alquanto diversa dal suo concetto originale. Il documento di data più tarda in cui si trova fatto menzione del nostro monumento, è del 16 settembre 1532; per esso Antonio Maria de Aprile autorizzò il suo compagno Bern. Gazini, allora presente a Siviglia, d'incassare il resto del pagamento dovutogli dalla marchesa d'Ayamonte e dal vescovo di Avila.

Di un ultimo lavoro dell'Aprile, commessogli anche da don Fadrique de Ribera, ci dà notizia un contratto in data del 10 settembre 1529. Si tratta di una grande quantità di lavori di decorazione architettonica e di scultura, da eseguirsi sui disegni mandati dalla Spagna. I principali di essi si riferiscono ai monumenti sepolcrali degli antenati del committente nella cappella maggiore della Certosa di Siviglia, che doveva essere tramutata quasi in un Pantheon della gloria della famiglia di Ribera. Tutte e dieci queste tombe si trovano oggi ricomposte sulle pareti della nave della chiesa dell'Università. Dai pezzi di decorazione architettonica, commessi allo stesso tempo, uno solo si è potuto rintracciar con certezza, ed è il portone principale della casa de Pilatos a Siviglia, palazzo gentilizio dei Ribera. Altri, come colonne, fontane, ecc., saranno stati distrutti nell'assedio dell'anno 1843, quando undici bombe scoppiarono nel cortile del palazzo e lo rovinarono affatto. Sotto la stessa data del 10 settembre 1529 Anton Maria de Aprile ed un altro scultore, di nome Ant. di Novo da Lancio, ricevettero dal figlio di Cristoforo Colombo, allora presente a Genova, l'allogazione di una porta e di quattro finestre di marmo per la fabbrica della biblioteca da lui istituita a Siviglia. L'autore è riuscito a ritrovare almeno la prima di queste opere nel portone di un palazzo nella strada di Maese Rodrigo, n. 9, già di proprietà dei conti di Cantillana. Essa, senza dubbio, sarà stata utilizzata per questo edifizio dopo la distruzione della biblioteca di Fernando Colombo, avvenuta nel 1594.

Finalmente documenti scoperti recentemente a Siviglia parlano di un'allogazione fatta alli 2 maggio 1534 ad Antonio Maria de Aprile e Bernardo Gazini di « certi marmi e lavori di marmo » per il ristauro di alcune parti dell'Alcazar, cioè palazzo reale di Siviglia. E negli stessi lavori di ristauro si fa ancora menzione per l' ultima volta di due maestri ticinesi; dal 1561 al 1566 si ricostruisce il cortile principale (patio principal) e le parti antichissime dell'edifizio aggruppate intorno ad esso, e qui troviamo rammentati Francesco de Carona e Juan de Lugano come i principali esecutori di siffatti lavori. Il primo di questi maestri non era però solamente uno squadratore: dal 1568 al 1574 egli lavorò in compagnia collo scultore spagnuolo Juan Vasquez la porta ed il tabernacolo pel sagrario della cattedrale, ambedue oggi distrutti, e i cui avanzi non sono più da rintracciare.

Queste sono le opere degli scultori lombardo-genovesi, di cui i commettenti, gli autori e l'epoca il Justi riuscì a chiarire dai documenti o dalle segnature stesse sui monumenti. La storia di altri di non minore importanza, che hanno avuto indubbiamente origine dalla medesima scuola, anzi in parte nelle medesime botteghe, non si può svelare nè per mezzo dei primi, nè delle seconde. Nella numerosa schiera di tali lavori anonimi sono da annoverare, fra gli altri, i due monumenti dei fratelli Inigo († 1491) e Alonso de Albornoz († 1514), discendenti dal celebre cardinale di questo nome,

nella cappella di Sant' Idelfonso della cattedrale di Toledo; il cenotafio del vescovo Baldassarre del Rio (decesso nel 1541 a Roma e sepolto in San Giacomo degli Spagnoli) nella cappella della Consolazione, da lui nel 1518 eretta nella cattedrale di Siviglia; il monumento di Don Pedro Fernandez de Velasco († 1492) e sua moglie in una delle cappelle della cattedrale di Burgos, e, di epoca posteriore (1579), i dieci grandi bassorilievi sull'« Antecabildo » ed i sedici nel Capitolo del Duomo di Siviglia. Se si potesse riuscire a scoprir il loro maestro, un documento di somma importanza verrebbe aggiunto alla storia della scultura ligure nel Cinquecento.

C. de Fabriczy.

H. Janitscheck, **Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst.** Leipzig, F. A. Brockhaus, 1892, in-8, di pp. 31.

L'egregio professore della storia dell'arte nell'università di Lipsia col presente discorso pronunciato alli 4 di maggio corr. nell'aula di quella università, prendendo possesso della sua cattedra, si accinge a chiarire la connessione della teoria dell'arte svolta da Dante coll'arte di Giotto. Prendendo le mosse dalle dottrine relative di San Tommaso d'Aquino egli dimostra che l'autore della *Divina Commedia,* in quanto alla metafisica del bello, in sostanza segue le orme del grande propugnatore della filosofia scolastica, di cui egli con parole ispirate si confessa essere discepolo. Sull'origine e sulla natura del bello egli non ci offre altri schiarimenti all'infuori di quelli desunti dal sistema filosofico del suo maestro; il suo merito non consiste in altro se non nell'avere, per mezzo della poesia, popolarizzato la di lui dottrina. C'è però da notare che questa popolarizzazione era già stata preparata dal movimento religioso iniziato da San Francesco. Ma oltre la parte teoretica, vi è pure negli svolgimenti di Dante su questo soggetto una parte, per così dire, pratica, le cui conclusioni sono desunte dalle proprie esperienze del poeta e nella quale egli ha precisato le esigenze istintive dell'epoca sua, il cui spirito e genio lo animava e guidava nelle sue proprie creazioni artistiche. Se l'arte « a Dio quasi è nipote » (Inf., XI, 105), incombe ad essa di cattivare l'anima per la bellezza delle sue creazioni, come lo fa pure la natura. Così l'attività creatrice dell'artefice viene messa in analogia con quella di Dio (*De Monarchia,* lib. I, cap. I), e conseguentemente rinnegata la concezione (Auffassung) del medio evo, che nell'arte non ravvisava altro se non un mestiere (Handwerk). A questo modo di vedere corrisponde poi anche la dottrina di Dante sull'origine dell'opera d'arte. L'idea di questa, esistente nel concetto, nella coscienza dell'artefice, è il primo momento nel processo creatore. Ma essa tiene la sua origine dall'ispirazione: questa è la forza misteriosa che fa germogliare nell'animo dell'artefice l'idea dell'opera d'arte (Purg., XXIV, 52 segg.). Questi però non è capace di mettere innanzi ai nostri occhi checchessia rimasto estraneo alla sua natura (« Poi chi pinge figura, Se non può esser lei, non la può porre »; cfr. *Il Convito,* lib. IV); egli non può figurare se non quanto ha assimilato nel suo interno, quanto ha sperimentato nel suo animo. Ed infatti, l'adempimento di questi precetti è la presupposizione per quella realità (Lebenswahrheit) che a Dante pare il più alto scopo dell'aspirazione dell'artefice (cfr. Purg., XII, 64 segg.), benchè egli sia conscio che a questi non è mai concesso di rivestir le sue idee di quella forma perfetta che esse hanno nella sua immaginazione (cfr. Parad., I, 127; XXX, 19 segg. e 31 segg.).

Questo giudizio emesso, nella lotta delle diverse correnti artistiche della sua epoca, dal Sommo Poeta con maravigliosa chiarezza sopra le esigenze e i fini dell'arte, è stato confermato non solo dall'evoluzione stessa di questa ultima nei secoli venuti dopo lui, ma il suo grande contemporaneo ed emulo Giotto già appare — nell'indirizzo della sua arte — come l'illustrazione degli assiomi di Dante. L'arte anteriore fino a Cimabue e questo compreso, aveva mirato non alla vita, alla realtà, ma alla sublimità. Basta, per convincersene, rievocare nella memoria le tante rappresentazioni della Madonna col Bambino. Ed ecco apparire Giotto, e con lui vivacità in luogo di austera sublimità. Con energica compassione egli penetra tutta la materia dei soggetti dell'Evangelo e delle leggende, dal profondo del suo proprio cuore egli commenta l'azione dei suoi personaggi, motiva le scene raffigurate. Con ragione si può perciò sostenere aver lui dato a tutta la materia dei soggetti cristiani una nuova orientazione per l'arte, averla lui per l'appunto schiusa alla comprensione, all'intendimento umano. Dalla sua forza di convincere, di costringere psicologicamente, si spiega pure il giudizio dei suoi contemporanei e successori, e si fa vero il detto del Vasari essere con Giotto sôrta la nuova, la vera arte. Come Dante per la poesia, così Giotto

per l'arte scoperse l'anima, allorquando si affaticò di spiegare l'agire e soffrire divino e umano per mezzo dei tesori di esperienza raccolti nel proprio petto. E questa verità nel raffigurare la vita dell'anima, questa energia nell'espressione e nelle forme soggiogò i contemporanei suoi con tale potenza, che non s'accorsero, o quasi, della mancanza di fedeltà nella riproduzione delle forme esteriori della natura. E cogli stessi occhi bisogna che riguardiamo anche noi le sue opere: non la sua maniera di vedere, ma la sua forza creatrice e la nuova espressione della vita dobbiamo giudicare e ammirare.

C. De Fabriczy.

Daniel Burckhardt, **Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel (1492-1494).** — München & Leipzig, G. Hirth, 1892.

Si può dire una pubblicazione importante per la storia dell'arte tedesca il libro del Burckhardt, il quale, col rilevare l'importanza d'un fatto chiaro e semplice, fa apparire in una luce nuova un periodo poco conosciuto della vita del più grande artista tedesco del Rinascimento.

L'A. ha trovato nel museo di Basilea, da lui stesso conservato, sul rovescio d'un legno inciso, conosciuto da lungo tempo e stampato già più volte, il nome del Durero scritto di suo proprio pugno. Il disegno di questa incisione in legno rappresentante San Girolamo, adoperata per la prima volta sul frontespizio delle lettere di San Girolamo del 1492, è eseguito dal Durero. Dunque, nel 1492 Durero lavorò per un editore di Basilea, e probabilmente anche si tratteneva in questa città. In base a questo fatto l'A. attribuisce al Durero ancora un gran numero di disegni su incisioni in legno destinate per ornamento di libri di diversi editori di Basilea. Di queste incisioni l'A. ha fatto riprodurre una serie importante, specialmente perchè i disegni fatti sul legno stesso, fuori di pochissimi, non sono mai stati intagliati. Questi legni, conservati adesso nel museo di Basilea, erano destinati per l'illustrazione d'un'edizione delle comedie di Terenzio.

Se tutte queste opere davvero fossero eseguite dal Durero in questi anni, come crede l'A., l'artista dovrebbe aver dimorato più d'un anno in Basilea, e con ciò la ipotesi lungamente discussa d'un primo viaggio del Durero in Italia fra il 1492 ed il 1494, ipotesi fondata del resto su una base debolissima e rifiutata dall'A. anche a mezzo di altre ragioni, sarebbe definitivamente respinta; un periodo importantissimo per lo sviluppo artistico dell'artista, oscuro fino adesso, sarebbe chiarito.

Di certo il fatto che Durero eseguì nel 1492 un disegno per un editore di Basilea, già per sè è di grande rilievo e dà un grande conforto ai ragionamenti dell'A.; ma non mi pare che sia possibile di ammettere come sicure tutte le conseguenze che ne fa derivare l'A. I disegni per le comedie di Terenzio, conservati in Basilea, di certo mostrano la maniera nella quale Durero disegnava in quell'epoca. Ma già l'A. stesso accenna, senza volerlo, al punto debole del suo ragionamento: egli attribuisce una parte dei disegni, che gli apparvero i più deboli, ad altri artisti compagni del Durero, ed ammette la difficoltà di distinguere, in certi casi, la parte del Durero da quella degli altri. Dunque, se i disegni di altri si avvicinano tanto alla maniera del Durero, che è difficile di distinguere le loro mani da quella di lui, se i disegni del grande maestro non portano evidentemente l'impronta del suo talento personale, non mi pare che sia *necessario* di attribuirli a lui stesso. Non abbondava in questo tempo la Germania di artisti bravissimi, disegnatori forti, fra i quali Durero ancora giovane fa spiccare il suo genio, in un progresso rapido e continuo del suo talento? Non mi pare probabile che mai l'artista abbia eseguito una serie di disegni, i quali non mostrano nessun progresso fra loro, non mostrano in nessuna parte il giovanile e continuo sforzo di progredire, i quali invece rivelano la mano d'un artista abile e di lunga pratica anche nella tecnica dell'illustrazione.

Perciò non si possono, credo, accettare senza riserva queste attribuzioni dell'A. Il suo merito resta di avere pubblicato, in un modo strettamente scientifico, e messo in una luce giusta un materiale prezioso; gli studiosi dell'arte tedesca, animati di nuovo dalle sue ricerche, riprenderanno con più grande successo lo studio dello sviluppo artistico del giovane Durero. A lui ed all'editore di questa pubblicazione bella ed utilissima tutti gli amatori dell'arte debbono essere grati.

P. K.

Franz Rieffel, **Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli** (nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, anno XIV, pp. 275-292).

Il soggetto principale del presente studio si è un trittico della galleria di Magonza rappresen-

tante sulla tavola di mezzo il Presepio, su quelle laterali il giovane Tobia coll'angelo Raffaello e San Girolamo in una caverna genuflesso davanti al Crocifisso. L'opera entrò, nel 1841, nella galleria di cui ora fa parte, colla raccolta dell'antiquario e dilettante Metzler, legata alla sua città natale, e ivi, originalmente, fu attribuita a Gaudenzio Ferrari, attribuzione che nel catalogo provvisorio dell'anno 1888 venne cambiata in quella a Giovanni Ant. de' Bazzi, il Sodoma. Che ambedue queste denominazioni non corrispondano alla verità ce ne convince un esame, per quanto superficiale, della tavola in questione. Ed infatti, in un inventario delle pitture della raccolta Metzler, l'autore del presente scritto la trovò assegnata a Eusebio Ferrari, benchè ivi a questo nome erroneamente sia aggiunto un: « rectius Gaudentio Ferrari da Valdugio ». Questa attribuzione viene corroborata da un passo del libro del Padre Colombo: « Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi », dove, a p. 79, la nostra tavola sulla fede del De-Gregory (Istoria della vercellese letteratura ed arti, Torino, 1820, parte II, pag. 232) è già ascritta al suo vero autore. Al De-Gregory, però, che ne dà la descrizione accurata, ed indica pure come luogo, dove esisteva, la chiesa di San Paolo in Vercelli, essa non era conosciuta; egli trasse le indicazioni riprodotte da lui, da un manoscritto del giureconsulto ed archeologo vercellese Carlo Amedeo Bellini (1598-1672), dal titolo: « Serie degli illustri vercellesi » esistente nell'archivio di quella città, ed annotato dall'archeologo Giov. Ant. Ranza (1740-1801), il quale — secondo quanto ne riferisce il De-Gregory — aveva veduto il quadro del Ferrari ancora nel suo luogo originario. Da quest'ultima notizia poi si deve inferire ch'esso probabilmente venne sottratto dalla chiesa di San Paolo non prima della fine del secolo scorso, allorquando nelle guerre della rivoluzione francese tante opere d'arte furono rubate, e trovarono, alcune non senza lunghe e sinistre peregrinazioni, nuovi asili nelle gallerie pubbliche e nelle raccolte private oltramontane.

Avendo l'autore così fissato l'artefice del nostro trittico, nella seconda parte del suo studio si accinge a chiarire e la sua individualità artistica e le vicende della sua vita. In quanto a quest'ultima, stabilisce essere stato figliuolo di un Bernardino Ferrari, il quale, originario del villaggio di Pezzana nelle vicinanze di Vercelli, nella seconda metà del secolo decimoquinto si stabilì a Vercelli, ed ivi morì fra il 1504 e il 1505. Quando e dove nascesse Eusebio non si può sapere dai documenti esistenti; per la prima volta viene ricordato nell'anno 1508, quando prestò malleveria per Gaudenzio Ferrari, il quale, sotto il 26 luglio di quell'anno, si obbligò di dipingere un'ancona per la chiesa di Sant'Anna. Era questo il primo lavoro che il Ferrari eseguisse in Vercelli (il documento almeno che ne parla è il più anteriore di tutti quanti si sono conservati intorno la sua attività artistica in quella città); e che Eusebio, ovvero Fra Eusebio, come il nostro artefice spesse volte viene nominato nei documenti, essendo stato ascritto al terzo ordine di San Francesco, potesse assumere l'incarico di mallevadore di Gaudenzio, ci fa inferire che a quel tempo doveva già avere acquistato una certa rinomanza. Tre anni dopo gli fu affidato, anche a lui, un lavoro nella medesima chiesa di Sant'Anna, obbligandosi egli nel contratto conchiuso alli 26 agosto 1511 di « pingere capellam sce Anne iusta designum factum et datum et perbonis pincturis et coloribus hinc ad festa paschalia et citius, si fuerit possibile ». Gli avanzi delle pitture di Eusebio, che si sono conservati nella sacrestia, già cappella di Sant'Anna della chiesa di questo nome, però sono di così mediocre, anzi vile qualità, che si deve supporre averne il maestro rimessa l'esecuzione nelle mani dei suoi garzoni. È questo l'unico documento che si riferisce a un'opera d'arte di Eusebio Ferrari, il quale nel 1526 viveva ancora; nel 1533 però era già mancato ai vivi, poichè alli 18 settembre 1526 fa una donazione insieme con sua consorte, e che sotto la data del 28 giugno 1533 i suoi figli, qualificati di « filiis quondam mag.ri Eusebi Ferrariis » vendono un pezzo di terreno. Probabilmente egli morì fra il 1530 e e il 1533, poichè il De-Gregory rammenta d'aver veduto presso il marchese Gattinara un quadro di lui, rappresentante la SS. Trinità, colla data del 1530.

Siccome questo quadro, come anche un altro, segnato col nome del pittore e secondo l'indicazione di Colombo (Artisti vercellesi, p. 79) venduto parecchi anni fa a una raccolta privata in Monaco di Baviera, oggi non sono più da rintracciare, la sola possibilità per fissare il carattere artistico, la maniera di maestro Eusebio, ci viene presentata dal trittico di Magonza. Esso c'insegna che lo stile del suo autore apparteneva ancora al Quattrocento, e che era influenzato dalla maniera di Macrino d'Alba, e ciò non quale questi si palesa nelle sue pitture di epoca posteriore in Pavia

e Torino, ma in una tavola appartenente agli anni 1490-1495, nella galleria di Francoforte (n. 19 del catalogo, rappresentante la Madonna col Bambino, San Giovacchino con Sant'Anna, e lo stesso coll'angelo). Ma Eusebio non si potè neppure sottrarre all'influenza del più celebre dei pittori di Vercelli, del suo omonimo Gaudenzio Ferrari. A prova di ciò l'autore addita il tipo della Madonna in una tavola di questo maestro, esistente presso il signor Holford a Londra, e raffigurante il Bambino adorato dal cardinale Taverna, come anche quello dell'angelo Raffaello nella nostra tavola, il quale rassomiglia da vicino ai tipi di Gaudenzio della sua maniera intorno all'anno 1515. Nell'insieme poi il trittico di Magonza offre la più stretta affinità colla grandiosa ancona del Ferrari in S. Gaudenzio a Novara, eseguita fra gli anni 1514 e 1521. Se non che Eusebio trasmuta, cambia il modo di espressione, lo stile rigoroso e pieno di movimento di Gaudenzio nell'idioma alquanto fiacco, debole ed antiquato della vecchia scuola vercellese. Perciò si dovrà assegnare allo stesso tempo, o piuttosto ad un'epoca poco posteriore anche la tavola della galleria di Magonza, mancando documenti o altre testimonianze più precise per fissare la data esatta della sua esecuzione.

C. De Fabriczy.

MISCELLANEA

Importanti aste di opere d'arte a Londra e a Parigi. — Meritano di essere presi in considerazione certi segni dei tempi in relazione al gusto dominante in materia d'arte. Questi noi li riscontriamo nelle costatazioni dei prezzi coi quali vanno vendute all'asta nei grandi centri le opere di diverso genere e di diverse provenienze.

Il periodico *Chronique des Arts,* nei suoi numeri estivi 16 e 30 luglio e 13 e 27 agosto, sotto la rubrica « Mouvement des Arts », ci fornisce ragguagli interessanti intorno ad alcune vendite fattesi a Londra e a Parigi. Prima quella della raccolta del conte Dudley, il quale, non curante di quanto aveva formato l'ambizione di suo padre e appassionato invece per le pariglie di focosi destrieri, decise di privarsi di tutto quanto il suo patrimonio artistico, dopo aver già ceduto parecchi anni or sono due perle prelibate della sua raccolta, vale a dire il piccolo quadro delle Tre Grazie, opera giovanile di Raffaello, al duca d'Aumale, e un trittico rappresentante il Giudizio Universale, di Fra Giovanni Angelico, alla Regia Galleria di Berlino.

Il rimanente della sua galleria, composto di 91 quadri, andò all'asta a Londra il 25 giugno scorso e fruttò al proprietario la cospicua somma di 101,320 ghinee, ossia di 2,533,000 franchi.

Citeremo alcune delle opere che raggiunsero le cifre più elevate.

Che i grandi artisti dell'Olanda del xvii secolo siano tuttora in voga è cosa che non fa torto certo alle tendenze dei buongustai, poichè i pregi loro sono di quelli che resistono a tutti i tempi, fondati quali sono sulla più schietta contemplazione della natura. Così un grande paesaggio di Alberto Cuyp, un paesaggio cioè che si stende davanti una città e ch'è animato da macchiette d'uomini e di animali, trovò un compratore per 1800 ghinee.

Enorme fra tutti il prezzo raggiunto da un paesaggio olandese in un bel giorno d'estate, datato dell'anno 1663 e segnato col nome di un pittore eminente nel suo genere, per quanto da noi conosciuto quasi solo di nome, quale l'Hobbema, al quale Adr. v. der Velde fece le macchiette. Questo quadro, a quanto riferisce la *Chronique,* sarebbe stato venduto 9600 ghinee, ciò che equivarrebbe alla somma di 240,000 franchi (acquirente il signor Agnew).

Il Cavaliere innamorato, di F. Mieris, salì a 3400 ghinee; un interno di una cucina, dell'umoristico Adr. v. Ostade, a 2500 ghinee.

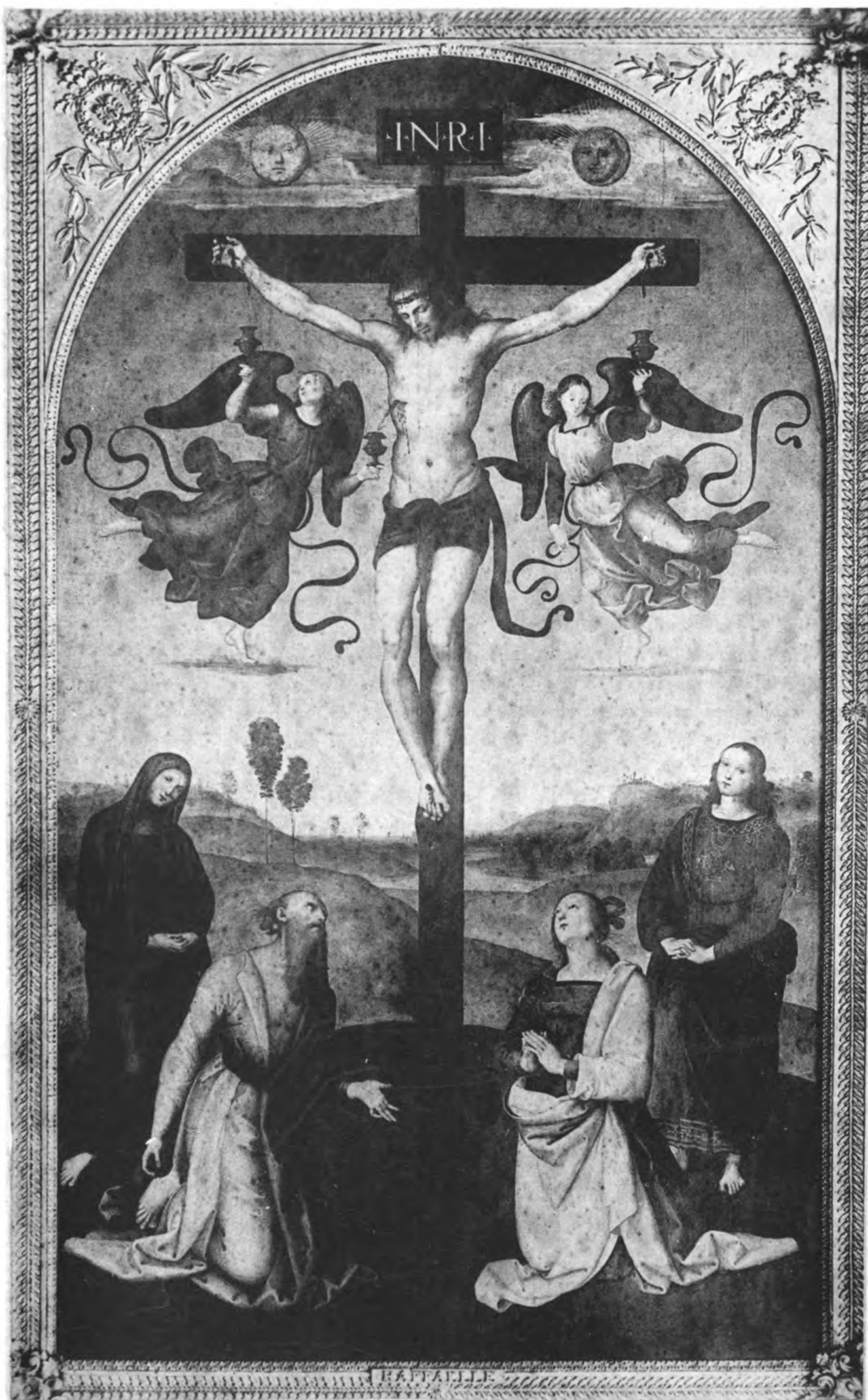
Passò nella Regia Galleria di Berlino per 2500 ghinee un quadro a chiaroscuro con qualche tono di colore, rappresentante San Giovanni che predica nel deserto, opera di Rembrandt.

Insolita poi la cifra raggiunta dal Riposo nella caccia, di Filippo Wouwermann (3500 ghinee), il pittore che suole segnalarsi colla presenza del suo prediletto cavallo bianco; autore dotato talvolta di una finezza non comune, ma spesso un po' convenzionale, nè da porsi certamente fra i più grandi della scuola.

Una parte di un trittico del celebre Van Eyck Giov. (l'apparizione di un angelo a San Gilles che dice la messa, e sul rovescio un San Pietro in chiaroscuro) 3400 ghinee.

Un ritratto di Francesco I di Francia invece, dato per opera di Fr. Clouet, non andò che a 190 ghinee.

Venendo ai quadri italiani, vuolsi rammentare



LA « CROCEFISSIONE » DI RAFFAELLO

(Raccolta Mond a Londra).

in primo luogo la grande pala di Raffaello Sanzio, segnata del nome dell'autore e nota nella storia per la tavola della *Crocefissione*. Questa, tolta dal suo posto originario in una chiesa di Città di Castello per far parte della raccolta del cardinale Fesch, era successivamente passata nel palazzo Dudley. Ebbe la fortuna di farla sua alla recente asta un industriale altrettanto ricco quanto colto ed appassionato, il signor Lodovico Mond, di Londra, per la somma relativamente non elevata di 10,600 ghinee. Somma modica anzi, quando si consideri che la Galleria Nazionale di Londra pochi anni or sono volle assicurarsi il possesso di altra celebrata tavola di Raffaello, quella detta della Madonna degli Ansidei di Perugia, alla vendita del duca di Marlborough, al prezzo di 70,000 lire sterline.

È bensì vero che in quest'ultima opera Raffaello mostra più spiccata la natura sua propria, mentre in quella della Crocefissione, eseguita da lui nell'età di 17 anni, non era per anco sciolto dalle pastoie della disciplina peruginesca. Pure è sempre un'opera mirabile per purezza e delicatezza di sentimento e porge un interesse speciale appunto come prova di quel che già sapeva creare in così fresca età il divino Urbinate.[1]

Un tabernacolino, che spira tutta l'anima amabile di Fra Giovanni Angelico nella sua composizione rappresentante la Madonna col Bambino circondata da angeli, fu venduto 800 ghinee; una Sacra Famiglia, del Basaiti 830; una Madonna col Bambino sopra fondo di paesaggio, tenuta per opera di Gio. Bellino, 1100; una Natività, giudicata del Botticelli, 1150; una ragguardevole tavola di Carlo Crivelli, 700 (acquirente il r. Museo di Berlino; una di Lorenzo di Credi, 2400. Per quanto elevato il prezzo pagato per quest'ultima (ove si consideri che la purezza e la finitezza per cui si distingue l'autore non saprebbe compensare la mancanza di spirito che si manifesta in tutte le sue opere), pure vuolsi convenire che in genere le opere di soggetti religiosi appartenenti al fiore dell'arte italiana hanno piuttosto perduto del loro valore alle aste pubbliche.

Vuolsi tuttavia rammentare un altro acquisto fatto dal signor Mond, ed è quello di un'opera dell'età più provetta di Tiziano Vecellio (una Madre col suo bambino) da lui pagata 2400 ghinee. Una tela di bel colorito e di notevoli dimensioni invece, quale è quella di un Sacrificio greco, del Garofolo, l'ottenne per sole 380 ghinee; una Venere di Bernardino Luini, per 225; delle teste d'angeli, frammenti di affreschi (forse dall'abside demolita di San Giovanni Evangelista a Parma?) gli costarono 155 ghinee e 55; due altre della stessa provenienza, 85 ghinee.

In grande favore invece sono saliti certi pittori del secolo scorso, specie gli Zuccarelli, i Tiepoli, i Canaletti. Due vedute di Venezia, giudicate di Antonio Canal, infatti, furono vivamente disputate, fino a salire l'una a 1500 ghinee, l'altra a 2100.

*
* *

Altra asta cospicua fu quella che si compiè a Londra fra il 2 e il 15 luglio. Si trattava della ricca collezione Magniac, che conteneva una grande varietà di oggetti d'arte preziosissimi sommanti in complesso a ben 1554 numeri. Indicheremo qui i più salienti. Nella categoria *Quadri*, è strano da osservarsi che raggiunsero prezzi più elevati certi ritratti di Francesco Clouet e della sua scuola che non quelli di Holbein, forse principalmente in grazia dell'importanza dei soggetti. Così un ritratto di Margherita di Valois diciottenne, cioè fatto due anni prima del suo matrimonio con Enrico di Béarn, datato 1570, della scuola del Clouet, andò a lire sterline 493.

Di viemaggior interesse devono essere state due effigie equestri, l'una rappresentante Francesco I, attribuito a Fr. Clouet (Lst. 913), l'altra Enrico II (Lst. 882). Altro ritratto equestre di Carlo IX dipinto su pergamena fu venduto a Lst. 294, e così via. Se il primo di detti ritratti abbia qualche corrispondenza con quello finissimamente eseguito che vedesi in galleria degli Uffizi è cosa che vorrebbe essere eventualmente verificata.

Degli altri autori di scuola francese va rammentato in primo luogo il tanto ricercato Boucher, il quale con una sua Musa Erato (proveniente dalla collezione di Mme de Pompadour) salì a Lst. 861 (la bellezza di fr. 21,525!)

Fu superato però da un dipinto di Nicola Bel: Due figliuoli di Luigi XV, l'uno in veste colore arancio, con un canestro di frutta in mano, l'altro in abito di trine (Lst. 1060).

Un distinto ritrattista spagnuolo, Sanchez Coello, in una sua Donna Maria infante, in veste bianca ricamata, raggiunse 572 lire sterline.

In fatto di quadri italiani non ne troviamo re-

[1] Uno schizzo a penna (figure del Redentore e della Vergine), preparazione per l'opera dipinta, com'è noto, si trova nella raccolta Albertina in Vienna.

gistrato che uno solo; pure conterebbe per molti se fosse realmente di Raffaello, cui veniva attribuito. Soggetto di esso è il ritratto di Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino (già considerato quale ritratto di Francesco I, del Bronzino), dipinto nel 1518.[1] Si può metter pegno bensì che se fosse stato opera genuina dell'Urbinate avrebbe raggiunto in un'asta simile una cifra superiore alle Lst. 567, quale è quella che ci viene appunto indicata.

Un'altra categoria di oggetti, quella dei rinomati smalti di Limoges, come supponevamo fin da quando ci fu dato vederne alcune riproduzioni nel catalogo illustrato della raccolta, gentilmente comunicatoci da persona amica, ottenne il massimo successo. Un paio di candelabri, segnati delle iniziali di Marziale Courtois e datati 1540, Lst. 1312. Un grande piatto ovale, smaltato in colori, colle iniziali suddette, dell'anno 1580, 1207 lire sterline. Due ritratti in forma ovale, rappresentanti Carlo IX ed Elisabetta d'Austria, figure intere, del celebre Léonard Limousin, dell'anno 1573, Lst. 3150. Due altri ritratti in busto dello stesso autore, raffiguranti il cardinale di Guisa in veste rossa e berretto quadrato, e sua madre, la duchessa di Guisa, Anna d'Este di Ferrara, vestita di nero, entrambi su fondo turchino, Lst. 3045.

Fra le sculture in avorio primeggia una cassettina del XIV secolo, di forma oblunga, montata in argento dorato ed ornata di soggetti della vita di Sant'Eustachio (Lst. 1995).

Fra i mobili italiani un cassone in legno di castagno intagliato (Lst. 430).

Vie più preziosi alcuni capi di oreficeria, dove vuolsi rammentare fra tutti un corno da caccia in smalto di Limoges (proveniente dalle collezioni Walpole e Strawsberry), di forma circolare e diviso nel senso della lunghezza da quattro cerchi d'argento cesellato; l'uno dei lati è in tinta a semplice chiaroscuro, l'altro smaltato in colori; soggetti di caccia: Sant'Uberto inginocchiato davanti al cervo miracoloso, David, Golia, Cleopatra, ecc. Questo corno meraviglioso raggiunse il prezzo di 6615 lire sterline, pari a fr. 165,375!

Nella categoria degli oggetti di culto, infine, menzioneremo un grande cofano coperto di smalti di Limoges, attribuito a Pietro Raymond (Lst. 787); un prezioso esempio di un vaso di terra, di antica fabbrica inglese, del 1572, colle cifre H. R. (Lst. 567).

Fra oggetti di altro genere si mostrò non meno ambìta poi un'armatura spagnuola d'acciaio lucidato a striscie verticali incise, lavoro del XVI secolo (Lst. 861).

Nell'ultimo numero del periodico suddetto dove vengono riferiti parecchi altri oggetti appartenenti al culto, si rimane colpiti principalmente dalla descrizione di un reliquario d'argento dorato in forma di un piede calzato di sandalo, ricamato, con rosoni in rilievo formati da medaglioni di smalto *cloisonné* e incrostati di pietre di colore, chiuso superiormente da un braccialetto; le dita del piede, scoperte, sono trattate in istile naturalistico. Questo reliquiario proviene dal tesoro della cattedrale di Basilea e racchiudeva le reliquie di San Colombano. È opera di Oswald, segnata e datata 1470. Fu acquistata ora dal signor Harding per Lst. 714.

Di fronte a simili cimelî parrebbe che avessero perduto di valore certe altre opere, vie più pregevoli in realtà come manifestazioni dello spirito dei più eletti artisti: vogliamo dire le medaglie eseguite dai nostri autori quattrocentisti, il Pisano, lo Sperandio, il Marescotti, e via dicendo.

In una vendita di una cospicua raccolta privata effettuatasi a Parigi nello scorso maggio, la quale ebbe a produrre in complesso un ricavo di 68,000 franchi, si notavano fra altro dei capolavori in fatto di medaglie colle effigie dei seguenti personaggi: Fr. Gonzaga, primo marchese di Mantova (fr. 950); Alfonso V d'Aragona (fr. 820); Filippo Maria Visconti, con tre cavalieri sul rovescio (fr. 1580), tutti e tre ritratti dal Pisanello; Galeazzo Marescotti, col suo rovescio allegorico, di Ant. Marescotti (fr. 1350); Costanzo Sforza, signore di Pesaro dal 1448 al 1483, di Gian Francesco Enzola (fr. 1720); Lionello d'Este, di Sperandio (fr. 1500); Virgilio Malvezzi, nobile bolognese, † nel 1481, dello stesso (fr. 1700); Prisciano de' Prisciani, consigliere dei duchi Borso ed Ercole I, dello stesso (fr. 1320); Luigi XII di Francia, d'ignoto (fr. 1720). Tali le medaglie che raggiunsero i più elevati prezzi.

Vuolsi rammentare infine una placchetta di Andrea Briosco (San Giorgio che uccide il drago), che raggiunse la somma di 5100 franchi.

G. F.

[1] Il rappresentato è lo stesso personaggio che vedesi effigiato in un quadro nella sala del Barocci a Firenze, ivi attribuito, salvo errore, alla scuola di Raffaello. Sta il fatto che il dipinto originale ritiensi smarrito. Esiste poi anche una medaglia contemporanea coll'effigie dello stesso Lorenzo, e lo si vede ripetutamente ritratto negli affreschi del Vasari nel Palazzo Vecchio.

Sacro Monte di Varallo. Sostituzione di un Crocefisso moderno all'antico. — Gli amministratori del Santuario del Sacro Monte di Varallo hanno sostituito al *Cristo* in plastica esistente nella cappella della *Crocifissione* frescata da Gaudenzio Ferrari un altro in legno intagliato dal Della Vedova di Torino. Il Bordiga disse antichissimo quel Crocefisso, e Pellegrino Tibaldi lo descrisse verso la fine del secolo XVI. La sostituzione ha fatto gridare allo scandalo: il Butler ha chiamato *Vandallesi* i Varallesi, e il prof. d'Ovidio ha detto che il nuovo Cristo sta come un canto di un poeta moderno nella *Divina Commedia* di Dante. Speriamo che sarà prontamente riparato all'opera inconsulta, tanto più che la cappella (n. 38) del Sacro Monte di Varallo è dichiarata monumento nazionale, e che due articoli dello statuto organico del Santuario impongono all'Amministrazione di esso di non apportare al monumento e alle opere d'arte di cui è arricchito modificazione alcuna senza la superiore autorizzazione.

Ricollocamento del coro di Domenico da San Severino nella chiesa superiore di San Francesco d'Assisi. — Altre volte in questo periodico si è discorso della quistione del ricollocamento del coro di Domenico da San Severino, invocato dal Boito, dal D'Andrade, dal Calderini e dal Del Moro, combattuto dal Cavalcaselle, dal Sacconi, dal Cantalamessa e dal compianto Baldoria. La Commissione permanente di Belle Arti accolse le ragioni dei primi, e il coro si sta ricollocando al suo posto. Anche per gli oppositori del ricollocamento non tornerà poi, alla fin fine, sgradevole che gl'intagli e le tarsie di Domenico da San Severino facciano mostra di sè nel luogo originario, piuttosto che avessero a restare in un salone scomposti e abbandonati. Sono opera del nostro bel Rinascimento, una pagina della storia artistica della basilica di Assisi! Tornino pure al loro posto; e gli amatori delle grandi e pure linee monumentali si consolino osservando la cura diligente dell'intagliatore di San Severino.

Quadri del Perugino e di Pier Della Francesca in Santa Maria delle Grazie presso Senigallia. — Nel celebre ex-convento, detto di Santa Maria delle Grazie, esiste una grande tavola di Pietro Perugino, simile a quella che si vede in Fano. Anni fa gl'intonachi di essa erano cadenti, e si provvide d'urgenza all'apposizione di veli per impedirne la caduta. Ora il Ministero della pubblica istruzione ha ordinata la definitiva riparazione del dipinto al riparatore signor Luigi Bartolucci, ed è quindi sperabile di rivedere fra qualche tempo sull'altar maggiore della chiesa la preziosa tavola in buone condizioni. Sarebbe opportuno ad un tempo che si studiasse qualche rimedio al rifiorire di alcuna parte della tavoletta attribuita a Fra Carnevale, e si togliesse da un'incorniciatura propria di una cromolitografia. A nostro parere la preziosa tavoletta è opera finissima di Pier della Francesca, tutta simile nella esecuzione al grande quadro della galleria di Brera; e merita il più alto riguardo.

Quadro di Giovanni Santi presso il municipio di Gradara. — Presso il municipio di Gradara, nella sala consigliare, si trova una grande ancona d'altare di Giovanni Santi. Da parecchi anni essa fu oggetto di cure speciali, e nonostante le tavole si spaccavano e gl'intonachi si gonfiavano e minacciavano caduta.

Si indicava quale causa del pericolo il fatto che il quadro sta esposto in una sala ove si agglomerano persone ne'giorni di adunanza del Consiglio comunale. V'era qualcosa di vero in questa spiegazione del male; ma è fantastico il parlare di agglomeramento di persone in quel piccolo comune. Il signor Venceslao Bigoni ha messo il dito nella piaga: ha capito, cioè, che la tavola doveva facilmente spaccarsi, essendo stata tolta da un luogo umido e messa in uno asciutto, ed essendo ogni movimento di essa impedito da spranghe di legno fisse dietro alla tavola stessa. Il riparatore ha posto la tavola su di un telaio mobile, onde possa liberamente scorrere a seconda dei mutamenti della temperatura; ha ravvicinato i labbri delle assi di cui si compone l'ancona, ed assicurato il colore cadente. Grazie a quest'opera, la pala dell'altare di Giovanni Santi ha ripreso la sua splendidezza. Resta ora di togliere la piccole cause del male, di esporla là ove possa essere opportunamente ventilata.

Ancona del Garofalo a San Valentino (provincia di Reggio-Emilia). — L'ancona del Garofalo a San Valentino cadeva in rovina per l'aridità del colore ed il continuo disgregarsi degl' intonachi. Fu quindi provvidenziale l'opera di riparazione ordinata dal Ministero della pubblica istruzione ed eseguita dal signor Sidonio Centenari di Parma. Così si è salvata una pittura dei primi tempi del Garofalo, di grande importanza per la storia di quest'autore. Rappresenta la Madonna seduta su di uno scanno con bracciali dorati, sui quali sono gettati drappi di un vivissimo rosso; essa è vestita di rosso ed ammantata di azzurro, e stacca sul fondo verde dello schienale del trono. Tiene ritto sulle ginocchia il divin Bambino, che ha i capelli biondicci in masse compatte, non ravvivate dai consueti tocchi luminosi e dorati del maestro, ed ha le forme tondeggianti e grassocce. Il basamento del trono doveva essere ornato in origine da figure a monocromato, ma di esse non si distingue più che un profeta nel mezzo: probabilmente le figure vennero cancellate da chi volle forse segnare lo stemma dei nuovi patroni della cappella, ma non tracciò che alcuni segni violacei di contorno ad una nicchia nel mezzo e a due targhette laterali ad essa. A sinistra di chi guarda sta Sant' Eleucadio, con piviale ricamato a figure di Santi, e a destra Santo Stefano in verde camice, che ha sul petto un rettangolo dorato scintillante, a ricamo. I colori dell'ancona hanno molto sofferto; ma ancora splende il bianco argentato del camice dei due Santi, del velo che circonda il collo della Vergine, della mitra gemmata di Eleucadio con contorni di colore grasso; e ancora si intravvede la bellezza dei rossi e dei verdi garofaleschi. L'ancona ha una lunetta rappresentante Cristo deposto nel sarcofago da due angioli, opera trascurata assai, e dal maestro forse affidata alla mano di qualche discepolo. L'angiolo a sinistra è in veste rossa lumeggiata di bianco, non del color rosso ciliegia del Garofalo, senza intensità, senza velature, di una grande crudezza. La testina dell'angiolo a destra è segnata da contorni neri taglienti negli occhi, nel naso, nelle labbra; gli occhi sono loschi e con lumi bianchi stridenti. Quest'angiolo indossa una veste di un giallo rosato, insolito nel Garofalo, mancante di velature. Il Cristo è mal disegnato e male modellato. È notevole che la mano del Cristo mostri le dita rettangolari come nel Santo Stefano dell'ancona, e che sia uguale la tinta della carne del Santo stesso e quella dell'angiolo a sinistra nella lunetta rettangolare. Le mani delle altre figure sono grasse e grosse, secondo usava farle il Garofalo, cosicchè si potrebbe supporre che, tanto nel Santo Stefano come nella lunetta, vi abbia preso parte un aiuto del maestro. Lo studio dell'ancona fa dubitare che non tutte le piccole Madonne indicate come opera della giovinezza del Garofalo siano veramente tali, o invece di alcuno dei suoi discepoli, del discepolo stesso che avrebbe dipinta la lunetta dell'ancona di San Valentino.

Predella del Lotto presso il municipio di Jesi. — Nel municipio di Jesi si teneva entro una cassa forte una meravigliosa predella di Lorenzo Lotto, divisa in tre scompartimenti. Due di essi rappresentano Sant'Agata innanzi al giudice romano e legata al carro, che i buoi non riescono a tirare; il terzo rappresenta l'apparizione della Santa ad una donna orante in una chiesa.

Quest'opera, piena di modernità, di movimento, di luce, tenuta a quel modo cominciava a guastarsi: il colore si sollevava qua e là, i tarli la corrodevano. Fu quindi necessario di muovere al soccorso di essa, e vi andò il riparatore Luigi Bartolucci, che, con grande diligenza, fermò gl' intonachi sulle tavolette, distrusse il tarlo e nulla aggiunse all'opera preziosa, nulla parte alterò. E così ora il capolavoro di Lorenzo Lotto può essere esposto, insieme con le altre grandi e belle tavole di lui possedute dal municipio di Jesi. Anche queste sono state sin qui in un'absida di una chiesa soppressa, battute dal vento od offese dal sole. E sono in uno stato veramente pietoso! Il Ministero della pubblica istruzione ha offerto al municipio il suo aiuto, perchè non si abbia più a lungo a deplorare tanta incuria e tanta irreverenza verso opere di sì grande importanza artistica. Speriamo che fra breve tutto sarà degnamente esposto in una sala del grande e magnifico palazzo dell'antico comune.

Catalogo dei monumenti. — Con R. decreto delli 21 agosto 1892 è stato costituito in Roma, presso il Ministero della pubblica istruzione, un ufficio per la compilazione del catalogo dei monumenti, « considerata la convenienza di dare unità d' indirizzo e maggiore impulso agli studi ed ai lavori fatti fino ad ora per preparare il catalogo,

anche per coordinarli ai provvedimenti necessari alla tutela del patrimonio archeologico ed artistico nazionale ». Noi plaudiamo al provvedimento preso dal ministro della pubblica istruzione, e ci auguriamo di vedere in breve tempo i frutti dell'opera, una monumentale pubblicazione che faccia conoscere i tesori dell'arte d'Italia. E poichè quel provvedimento è stato preso quasi ad un tempo dell'altro che ha istituito presso la R. Calcografia romana un'officina per riproduzioni eliotipiche, la monumentale pubblicazione potrà essere corredata di tavole che mettano in luce degnamente tutto il nostro patrimonio artistico. All'opera del catalogo l'Italia si è messa da gran tempo, ed ora si mette con risolutezza, e arriverà più tardi delle principali nazioni d'Europa a rendere di pubblica ragione i risultati delle esplorazioni eseguite entro tutte le nostre provincie; ma arriverà, speriamolo, traendo pro dell'esperienza fatta dalle altre nazioni, esponendo ricerche eseguite con rigore scientifico, complete tanto ne' rapporti tecnici, che storici.

Una incisione in rame sconosciuta, del secolo XV. — Nello sviluppo artistico del Rinascimento, l'arte dell'incisione ha una grande importanza, non soltanto perchè ha prodotto un grande numero di opere d'arte di valore artistico, ma anche specialmente perchè rappresenta una qualità caratteristica e del tutto nuova di quell'epoca, cioè la tendenza di diffondere l'arte e di far partecipare molti al piacere più intimo che si può trarre dal possesso delle sue opere. Questa tendenza democratica, che per la letteratura crea la tipografia, nell'arte dà agli artisti il modo di valersi d'una tecnica vecchia e conosciuta per moltiplicare le loro idee artistiche.

Da questo punto di vista non tanto la tecnica dell'incidere in rame è importante per sè, quanto l'uso della lastra per farne delle impressioni su carta, e lo sviluppo della tecnica a questo speciale scopo.

Benchè si possano ricavare delle impressioni da ogni lastra di rame incisa, questo scopo speciale di usarla per l'impressione richiede una cura speciale nella scelta e nella preparazione del rame, come nella tecnica dell'incidere. Le lastre del primo tempo lavorate senza che sia tenuto conto di questo scopo, non potevano dare che pochissime prove di qualche forza; le linee sottili e fine, intagliate soltanto leggermente e senza contorni precisi nel rame dopo poche impressioni non davano più impronta, segnatamente col metodo imperfetto di mettere l'inchiostro e di stampare usato in quel tempo.

La più o meno grande perfezione del disegno e finezza dell'esecuzione tecnica potrebbero attribuirsi alla più o meno grande valentia personale dell'intagliatore; ma questo criterio, puramente tecnico, che ci fa riconoscere la destinazione della lastra per la stampa, forse ci potrà fornire un punto d'appoggio per stabilire la cronologia degli incunabuli dell'incisione.

La tecnica italiana dell'incisione è sempre restata molto più sottile e leggera di quella degli intagliatori tedeschi; i rami tedeschi permettevano un numero molto più grande di prove forti e vigorose che non quelli lavorati in Italia; e ciò spiega la grande rarità di prove buone delle stampe italiane fin a Marcantonio in confronto a quelle tedesche dello stesso tempo, e ci fa capire perchè siasi sviluppata così presto in Italia la tecnica dell'acqua forte; ma però anche così la differenza nella tecnica fra le diverse incisioni italiane del Quattrocento è grandissima e molto istruttiva.

Ho premesso queste osservazioni per accennare da che punto di vista forse sarà utile di studiare la bella incisione in rame sconosciuta fin adesso, che ho trovato recentemente fra le incisioni della R. Biblioteca Casanatense in Roma.

La riproduzione [1] mi dispensa da una descrizione dell'incisione. Essa rappresenta Sant'Antonio da Padova sul noce del suo amico Tiso in Camposampiero, nei rami del quale il Tiso gli aveva fabbricato una celletta per permettergli di respirare buon'aria anche mentre lavorava. I due monaci inginocchiati davanti a lui sono probabilmente i suoi fedeli frate Luca e frate Ruggero. In alto si vede il Santo che predica; nei compartimenti piccoli a sinistra e a destra sono rappresentati i dodici principali miracoli del Santo.

L'iscrizione che si trova di sotto corre così:

SE TU CERCHI EMIRACOLI MORTE ERRORE CALAMI
TA DEMONIO LEBRA FUGGANO GLI FERMI SIEVO (si levon)
N SANI DA LVOGO ILMARE > IILECAMI ADDO
O MANDINO LE bMENbRA (le membra) ET LE COSE PERDVTE
E RICE VERANNOLE EGOVANI < EVECHI PESC
HONO E PERICOLI CESSANO LANICISITA
DICHILLO (diconlo) COLORO EQVALI LO SENTANO.

[1] La grandezza esatta dell'originale ben conservato è di 268 millimetri di altezza e 205 di larghezza. L'inchiostro ha un colore pallido verdastro.



SANT'ANTONIO DA PADOVA

(incisione in rame del secolo XV).

Queste parole italiane non sono che una traduzione fedele dell'inno latino a Sant'Antonio, il quale ancora adesso nel Veneto si recita per ritrovare le cose perdute:

Si quaeris miracula
mors error calamitas
daemon lepra fugiunt
aegri surgunt sani
Cedunt more vincula
membra resque perditas
petunt et accipiunt
iuvenes et cani
Pereunt pericula
Cessat et necessitas
Narrant hi qui sentiunt
dicant Paduani. [1]

Come si vede, nella traduzione italiana sono tralasciate le due ultime parole dell'inno latino: « dicant Paduani », ciò che farà credere che la traduzione sia fatta fuori di Padova. Infatti, il dialetto è toscano, come lo ha confermato un conoscitore celebre dei dialetti italiani.

Il disegno, che mostra il carattere fiorentino, specialmente nei tipi e nelle pieghe dei vestiti, è di grande finezza, ma deve aver perduto molto nell'esecuzione tecnica. Sopratutto le piccole rappresentazioni non hanno potuto conservare che le bellezze della composizione del disegno originale. Diversi movimenti, p. es. quello del monaco che nel campo di sopra siede ascoltando a destra del pulpito Sant'Antonio, mostrano una grande vivacità e disinvoltura.

Le tecnica dell'incisione è quella fiorentina della seconda metà del 400, delle incisioni che si attribuiscono in generale a Baccio Baldini. Non bisognerà insistere su questo punto; l'analogia stilistica della parte di mezzo del nostro foglio colle serie originali dei Profeti e delle Sibille e con tante altre incisioni, che di certo sono d'origine fiorentina, è stringente; le 13 piccole rappresentazioni che circondano la grande, mostrano una fattura similissima, p. es., a quella delle celebri illustrazioni del Dante del 1481.

C'è il modo delicato, ma poco deciso e fermo dell'incidere i contorni, la maniera di tratteggiare colle piccole linee finissime incrociantesi; c'è il modo caratteristico di formare le mani colle dita fine, gli occhi, il naso cogli angoli fortemente indicati, l'erbe, gli ornamenti, ecc.

Sarà utile il ricordare che abbiamo qui un soggetto d'origine veneta espresso con le forme e la tecnica fiorentina.

Confrontando la nostra incisione con quelle del Monte Santo di Dio del Bettini del 1477 e con quelle del Dante del 1481, troviamo che anche le prove un po' stanche di queste incisioni mostrano delle linee molto più forti e precise, intagliate molto più profondamente che quelle della nostra stampa, la quale evidentemente è una prova splendida e freschissima. La stessa differenza fanno vedere anche le lettere intagliate nelle incisioni. Oltrechè contengono molti errori e forme molto meno regolari, le lettere dell'incisione del Sant'Antonio hanno i contorni molto meno chiari e precisi di quelle che si vedono, p. es., nel Bettini.

Ora, mostrando l'artista nell'incisione del Sant'Antonio di non aver saputo ancora rendere col suo bulino la lastra bene stampabile, questo fatto mi sembra che dimostri essere essa alquanto anteriore a quella del Bettini del 1477.

Una data precisa non sarà possibile di stabilire; mi è bastato di aggiungere le poche osservazioni precedenti alla comunicazione di tale stampa della Biblioteca Casanatense, la quale va ad arricchire opportunamente il nostro materiale per lo studio dell'incisione in Italia.

PAUL KRISTELLER.

[1] V. MONE LAT. *Hymnen des Mittelalters*, III, p., 202. La cognizione di quest'origine dell'iscrizione la debbo al mio amico dott. Alberto Salvagnini.

Bassorilievo in maiolica nel museo Nazionale di Firenze. — A solo titolo di conservazione è stato depositato nel museo un bassorilievo in maiolica di proprietà della chiesa parrocchiale di San Giusto in Fortuna, nel Mugello: rappresenta la Vergine col Bambino, ed è un calco di un originale perduto attribuito ad Antonio Rossellino, di cui sono assai comuni gli stucchi.[1] Le vesti della Madre sono dipinte a diversi colori, predominando il giallo, l'azzurro e il verde: le carni sono bianche, ma sono segnati in azzurro gli occhi, le narici, la bocca e altri dettagli; nel cielo, con nubi azzurre, vi sono in giallo il sole e la luna. In basso, a sinistra, v'è una piccola formella con un calice sormontato dall'ostia.

Questa maiolica è interessante perchè sì per la provenienza, sì per la vetrina e i colori, appare

[1] Un esemplare del museo di Berlino è pubblicato dal Bode nel suo *Catalogo delle sculture*, n. 73.

lavoro della fabbrica di Cafaggiolo, e dei primi tempi di essa, cioè verso la fine del Quattrocento.

U. R.

Oggetti d'oreficeria acquistati dal museo Nazionale di Firenze. — Sono un calice, una croce ed un reliquiario, posseduti già dal comune di Vellano in provincia di Lucca e da esso ceduti al museo per il prezzo complessivo di diecimila lire.

Il calice di rame dorato e lavorato a cesello è adorno di placchettine di smalti translucidi su argento rappresentanti Gesù pietoso fra la Vergine e San Giovanni, e diversi altri Santi; è un bellissimo e ben conservato esempio di oreficeria fiorentina del principio del Quattrocento, notevole per l'eleganza delle forme e per l'armonica disposizione degli ornati a rilievo e delle formelline di smalto.

La croce, di poco anteriore, porta un Crocifisso d'argento di mediocre lavoro; per compenso la parte ornamentale a fogliami incisi e gli smalti translucidi che stanno alle estremità sono di fine esecuzione. Questi ultimi, piuttosto mal conservati, rappresentano la Vergine, San Giovanni, il pellicano mistico, i simboli degli evangelisti, un santo vescovo e un santo abate: manca la potenziatura.

Il reliquiario pure di rame dorato ha il piede a sei lobi, con nodo della stessa forma e lunga asta su cui posa una custodia rettangolare sormontata da un coperchio piramidale. L'asta e il nodo hanno degli smalti a incavo con ornamenti e mezze figure di Santi, San Giovanni Battista, Sant'Agostino, San Sisto, San Michele, San Lorenzo e Santa Maria Maddalena penitente. Sul coperchio inciso a fogliami sono rapportate due formelle gotiche a tre lobi con smalto a incavo: in una v'è San Martino in atto di far limosina al povero; nell'altra le armi di Firenze e di Vellano, albero d'avellana verde in campo d'oro. Alla sommità v'è un piccolo Crocifisso.

Questi tre oggetti arricchiscono notabilmente la serie delle oreficerie religiose del museo Nazionale, che, eccettuandone le paci a niello, non contava pezzi di grande importanza. Il reliquiario è inoltre interessante anche per la storia, poichè le armi che sono sul coperchio ci indicano la data in cui fu probabilmente eseguito: Vellano venne in potere dei Fiorentini nel 1343 mediante la pace di San Miniato, e sebbene fosse poi loro ripreso per poco tempo nel 1352 e nel 1362, si può dire che fu fin d'allora sotto il dominio di Firenze. Il reliquiario deve quindi essere di poco posteriore a quell'anno, e i caratteri artistici confermano pienamente questa attribuzione.

U. R.

Regolamento per gli uffici dell'amministrazione provinciale dell'arte antica. — Siamo informati che quanto prima verrà pubblicato un regolamento per gli uffici regionali dei monumenti e per le direzioni dei musei e delle gallerie del Regno. Veramente quest'ultime, come istituzioni più antiche, avrebbero dovuto già averlo da un pezzo; ma meglio tardi che mai. E se è vero che il nuovo regolamento disegna la via scientifica a quelle direzioni, non potremo deplorare l'indugio alla pubblicazione, perchè certo si sarà potuto trarre pro degli esempi e dell'esperienza. Le direzioni dei musei e delle gallerie del Regno farebbero riscontro agli uffici regionali, perchè dovrebbero provvedere non solo alla conservazione, all'incremento ed alla classificazione degli oggetti componenti le raccolte ad esse affidate, ma anche degli altri esistenti nella circoscrizione ad esse assegnata. I cataloghi dovrebbero essere preparati nel modo che meglio agevoli le ricerche degli studiosi e la diffusione delle cognizioni storiche dell'antichità e dell'arte. L'ordinamento delle collezioni governative sarebbe fatto in guisa da rendere evidenti i mutui rapporti degli oggetti d'arte tra loro; e sarebbe stabilito un piano per gli accrescimenti delle raccolte, secondo le tradizioni e l'importanza scientifica di queste. Perchè torni possibile l'opera di catalogo e l'ordinamento sui risultati della critica storica, le direzioni si potrebbero comporre biblioteche speciali, con le fotografie utili per riscontri stilistici e iconografici, e potrebbero anche ricevere incarico di missioni in Italia ed all'estero. Per le riparazioni sarebbero esclusi tutti i metodi che possono alterare l'autenticità dell'oggetto d'arte; le riproduzioni con qualsiasi metodo per sovrapposizione o per contatto coll'originale sarebbero vietate. I direttori dovrebbero cooperare alla diffusione della storia dell'arte con conferenze al pubblico nei giorni festivi, e con esposizioni varianti di tutti quei materiali che per loro natura non possono essere tutti esposti ad un tempo stesso. Oltre quest'azione, che si svolgerebbe all'interno del proprio istituto, il direttore avrebbe altri incarichi per il bollettino artistico, per la bibliografia archeologica e artistica,

pei cataloghi d'oggetti d'arte *extra* musei e gallerie, per gli scavi d'antichità, per l'esportazione di oggetti antichi all'estero. Avrebbe infine la vigilanza sulle raccolte provinciali, comunali e delle istituzioni di beneficenza, ecc. Il progetto ci sembra concepito con idee larghe e sicure.

Speriamo che sia approvato ed applicato con serietà. Ce n'è tanto bisogno!

Registro delle riparazioni a dipinti, sculture, mosaici, ecc. — Il Ministero della pubblica istruzione ha con recentissima circolare ordinato ai direttori dei musei e delle gallerie del Regno e ai direttori degli uffici regionali di tenere un registro delle riparazioni eseguite sotto la loro vigilanza. Il registro dovrà contenere tutte le indicazioni relative al procedere delle riparazioni, ai metodi usati dal riparatore, alle sostanze impiegate ed alla loro composizione. Noi lodiamo questa disposizione ministeriale, perchè il registro metterà in chiaro se i procedimenti del riparatore siano buoni o no, e impedirà che il riparatore nasconda le sue ricette, i suoi segreti, il suo empirismo. Il registro dirà agl'intelligenti le cause del male, se male fu prodotto dalle operazioni del riparatore; e diverrà un documento storico della più alta importanza sulle vicissitudini di un'opera d'arte. Se questa disposizione fosse stata presa molto tempo prima d'ora, sapremmo di molti inganni tesi dai riparatori alla credulità degli studiosi. Il registro tenuto dai musaicisti che ripararono il mosaico di Santa Pudenziana in Roma servì al De Rossi per ricostruirlo nella sua forma antica. Vero è che oggi, se i regolamenti governativi sono osservati, non si può far più parola di inganni. Tuttavia è bene guardare entro alle cose, perchè non ne avvenga all'insaputa dei direttori delle nostre istituzioni artistiche e in onta ai regolamenti.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Fra poco la Galleria nazionale moderna sarà arricchita d'una collezione di studi del pittore Bernardo Celentano, del quale attualmente possiede l'ultimo quadro, non finito, *Torquato Tasso a Bisaccio*. Questa collezione, meno abbondante e compiuta di quella di Filippo Palizzi, donata dall'autore e di cui abbiamo fatto cenno in un precedente fascicolo, avrà importanza non molto minore. Infatti il Celentano, morto in Roma a ventotto anni appena, forma, col Palizzi stesso e con Domenico Morelli, la triade pittorica napolitana che più animosamente contribuì a scuotere il giogo dell'accademia. Ed è singolarmente degno di studio quel periodo in quei tre campioni, perchè essi, compaesani e quasi coetanei, hanno fisonomie diversissime fra loro.

Come e dove si collocheranno gli studi del Celantano? Già una parte dei quadri della Galleria nazionale moderna aspetta un collocamento decente, ed è intanto ammucchiata nella loggia interna del palazzo di Belle Arti. Altri quadri e varie opere di scultura giacciono, da tempo, in una sala del Collegio Romano e nei magazzini del Ministero della pubblica istruzione; così che la Galleria è attualmente smembrata e sparsa come un reggimento in guerra su territorio straniero.

Oltre al pericolo di guasti inapprezzabili, è da considerarsi che, fin quando le opere di pittura e di scultura non sono raccolte e convenevolmente esposte, il pubblico ne è quasi defraudato; poichè, se fossero rimaste almeno nei relativi studi degli artisti, ci sarebbe modo di ammirarle alla spicciolata, mentre così come stanno sono roba sepolta, ogni giorno più vicina ad essere dimenticata. Abbiamo un progetto, anzi vari progetti d'un palazzo per la Galleria nazionale moderna; ma non si viene, e forse non si può venire ancora ad una conclusione. Intanto le trattative fra Governo e Municipio per la cessione di altre sale nello stesso edificio dov'è ora il nucleo della Galleria tirano in lungo.

Bisogna aggiungere che anche le sculture e le pitture provvisoriamente collocate si danneggiano le une con le altre, poichè per l'angustia dello spazio alcune opere non possono vedersi a giusta distanza e con luce adatta. Peggio per gli studi e, in genere, per i lavori non finiti, acquistati dopo la morte dei loro autori, e destinati a formar parte di singole collezioni o d'una generale raccolta di arte retrospettiva. Confusi come sono con i lavori affatto compiuti, il valore loro è menomato, dovremmo anzi dire è calunniato.

Speriamo che la collezione Celentano serva di sprone agli opportuni ed urgentissimi provvedimenti.

⁂

Le più recenti inaugurazioni di monumenti in Italia sono: quella di Venezia, per fra Paolo Sarpi; quella di Carrara, per Giuseppe Mazzini e le due di Roma per Terenzio Mamiani e per Quintino Sella, che avranno luogo in questi giorni.

Il monumento allo storico del Concilio di Trento e consultore della Repubblica veneta si inaugurò il 20 settembre, accanto alla chiesa di Santa Fosca, che dà nome al ponte sul quale, la sera del 5 ottobre 1607, Paolo Sarpi, mentre s'avviava al convento dei Servi, con fra Marino, suo laico, ed Alessandro Malipiero, fu assalito e pugnalato da cinque sicari. La statua, fusa in bronzo e mag-

giore del vero, è del Marsili e rappresenta il Sarpi in atto meditabondo. Essa sorge sopra un piedistallo quadrangolare assai semplice, alto circa tre metri.

Cinque giorni dopo fu scoperto il monumento al Mazzini, opera di Alessandro Biggi. Sulla faccia anteriore del piedistallo è scolpita a bassorilievo la lupa romana ferita, con sotto la data dell'ultima repubblica: *1849*. Sopra il bassorilievo si legge: *A Mazzini, 1892*. Sul maggior gradino della base v'è un libro aperto, una corona di quercia e una bandiera, gruppo decorativo che simboleggia le aspirazioni, le attitudini e l'opera del gran patriota. La statua è in atto di aprire un foglio; dietro ad essa è una fila di volumi, i lavori del Mazzini.

***

Il 12 ottobre, in occasione della solennità colombiana, si è inaugurato a New-York il monumento a Cristoforo Colombo, opera dello scultore messinese Gaetano Russo, dono della colonia italiana residente nella grandiosa città degli Stati Uniti. Sopra un basamento di granito rosso di Baveno si alza una colonna rostrata, che sopporta in cima la statua di Colombo, marmorea. E di marmo è pure il Genio della Geografia, notevolissima figura che sorge ai piedi della colonna, coprendo la faccia anteriore del piedistallo, di cui la posteriore è ornata di un'aquila e le laterali di due bassorilievi: lo sbarco a Guanahani e lo scoprimento della terra nuova. Le quattro iscrizioni, incise in italiano e in inglese, furono dettate da U. Fleres.

Il monumento del Russo è stato giudicato come una delle migliori opere d'arte che esistano in America. È alto circa venticinque metri: i rostri e le epigrafi sono di bronzo.

***

D'un altro monumento colombiano per gli Stati Uniti c'è il progetto, e anche questo d'iniziativa italiana. Il comm. Cesare Orsini ha ideato la erezione in Washington d'un edificio in forma di portico trionfale, se ci è permesso di fondere così l'idea architettonica del porticato con quella dell'arco di trionfo.

Questo edificio, di cui il pregevole disegno è stato esposto al palazzo di Belle Arti insieme coi nove modelli, dei quali parleremo appresso, ha due archi laterali e uno centrale, e tra questo e quelli si schierano quattro nicchie per parte. Sotto gli archi alle estremità del portico si vedono due rappresentazioni colombiane, di cui credo non siasi ancora scelto e fermato il soggetto; sotto l'arco di mezzo sorge il principal gruppo: Cristoforo Colombo che riceve dalla regina e dal re di Spagna il comando della flottiglia esploratrice.

Di questo gruppo, e degli otto che, nel disegno, occupano le nicchie, abbiamo i modelli a figure poco più che terzine. In ordine di collocazione da sinistra a destra sono:

I. Cristoforo Colombo assorto nella meditazione de' suoi progetti, statua di Giuseppe Trabacchi.

II. Cristoforo Colombo indigente dimanda asilo pel figlio Diego, infermo, nel convento dei Francescani di Santa Maria della Rabida, gruppo di Ettore Ferrari.

III. Cristoforo Colombo si accomiata dal suo protettore, il padre Marchena, il quale lo invia con una sua commendatizia al padre Talavera, confessore della regina di Spagna, Isabella la Cattolica, gruppo di Michele Tripisciano.

IV. Cristoforo Colombo respinto e deriso dal Consiglio di Salamanca, statua di Adalberto Cencetti.

V. Cristoforo Colombo riceve dal re Ferdinando e dalla regina Isabella di Spagna l'investitura del supremo comando della spedizione transoceanica, gruppo del Fabj-Altini.

VI. Cristoforo Colombo in vista del nuovo mondo, gruppo di Filippo Giulianotti.

VII. Cristoforo Colombo prende possesso in nome del re di Spagna della terra scoperta, statua di Ettore Ferrari.

VIII. Cristoforo Colombo ricondotto in Spagna prigioniero, statua di Eugenio Maccagnani.

IX. A Cristoforo Colombo agonizzante l'Angelo della Fede dischiude la visione consolatrice della futura vita immortale, gruppo di Eugenio Maccagnani.

U.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

FRANCESCO DI SIMONE FIESOLANO



RANCESCO DI SIMONE di Nanni Ferrucci, da Fiesole, è un artista oggidì quasi dimenticato, e lo sarebbe pienamente se il monumento Tartagni in San Domenico di Bologna non recasse il suo nome, e non rammentasse che il Vasari, citando quell'opera, associò Francesco di Simone a Pietro Perugino e a Leonardo da Vinci, come condiscepoli nello studio del Verrocchio. I dati cronologici che si hanno sin qui del maestro sono assai scarsi, e si desumono in gran parte dalle note al Vasari del Milanesi. Nel 1463 fece una cornice a un crocefisso del Capitolo della Badia fiesolana, e due porte che dalla chiesa mettono nella vecchia e nella nuova sagrestia (FABRICZY); nell'anno 1469 scolpì in Firenze la lapide di marmo per la sepoltura di Saracino Pucci nella sua cappella ai Servi (VASARI, ed. Sansoni, III, 371);[1] nel 1472 eseguì un sepolcro marmoreo per riporvi il corpo di Lemmo Balducci nello spedale di San Matteo in Firenze (id., II, 57); nel 1477 eseguiva il monumento del giureconsulto Alessandro Tartagni imolese, per la chiesa di San Domenico in Bologna; nel 1480 lavorava «i bassorilievi per il nascimento delle finestre aperte nelle cappelle sottoposte ai campanili di San Petronio» (GATTI, *La fabbrica di San Petronio,* 1889);[2] nel 1485 intagliò ornamenti per la facciata della cattedrale di Prato (VASARI, III, 371); nel 1487 fece per l'altar maggiore della stessa chiesa un ciborio di marmo (id., id.); nel 1490 fu tra coloro che presentarono un disegno per il memorabile concorso aperto in Firenze da Lorenzo il Magnifico per la nuova facciata di Santa Maria del Fiore (id., id.);[3] infine nel 1493, a' dì 23 marzo, morì, e fu sepolto in San Pier Maggiore: lasciò tre figliuoli maschi, che seguirono l'arte sua, tra' quali Bastiano, che scolpì il monumento di Pio III (id., id.);

[1] Non è noto donde abbia tratto il MILANESI questa notizia. I Pucci cominciarono verso il 1540 la costruzione d'una cappella nella chiesa della Santissima Annunziata dei Serviti, ma non la finirono, e nel 1552 ne rinunziarono il patronato per costruire o meglio ampliare un oratorio dedicato a San Sebastiano contiguo alla chiesa della Nunziata. La lapide dovette forse essere collocata in quest'oratorio, ma alla fine del successivo secolo esso fu rifatto, e il lastrone andò allora disperso. Nè il DEL MIGLIORE, nè il RICHA, che riportarono tutte le iscrizioni sepolcrali di Firenze, ne danno conto, come non ne dà conto alcuno il P. TONINI nell'illustrazione dell'Annunziata e de' suoi annessi. (*Notizie del cav.* GUIDO CAROCCI *di Firenze*).

[2] I bassorilievi si veggono ancora, appunto all'esterno nel parapetto della finestra della cappella su cui si aderge il campanile. Sono due comparti contenenti ognuno una mezza figura di un santo, intercalati da pilastrini ornati di bugne a losanga con certi vasellini da cui esce una pianticella, motivo iniziale d'una candeliera. È lavoro di poca importanza. (*Notizia del cav.* ALFONSO RUBBIANI *di Bologna*).

[3] In Santa Maria del Fiore però non esiste traccia di disegni fatti da Francesco di Simone.



Tav. I. - Bologna. San Domenico. SEPOLTURA DI ALESSANDRO TARTAGNI.



Tav. II. - Forlì. San Biagio. SEPOLTURA DI BARBARA MANFREDI.

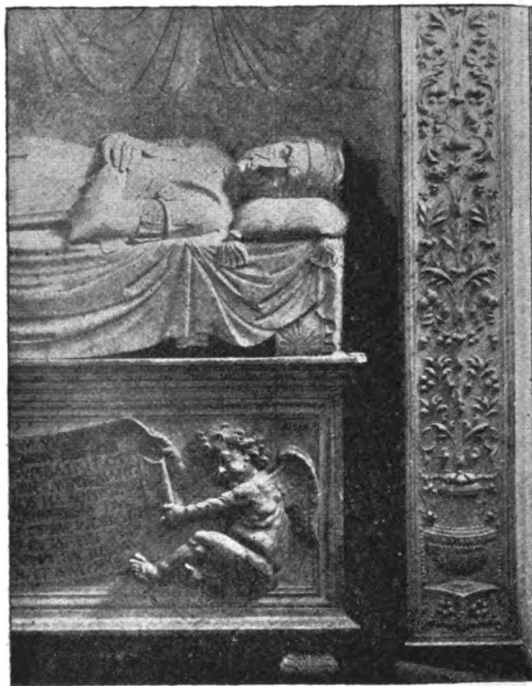
e lasciò i discepoli Agnolo di Polo « che di terra lavorò molto praticamente », e Andrea di Piero di Marco Ferrucci, scultore, da Fiesole (id., IV, 475).

Ricorda ancora di lui il Lamo nella « Graticola di Bologna » la sepoltura di un Fiesco, la quale fu trasportata dalla chiesa di San Francesco alla Certosa di quella città,[1] e il Vasari quella di messer Pier Minerbetti,[2] cavaliere, in San Pancrazio di Firenze, e una cappella della stessa chiesa.[3]

Ma di tutte queste opere non esiste quasi più traccia. Quella in onore di Lemmo Balducci, fondatore dello spedale di San Matteo, fu dall'ospedale trasportata entro la chiesa omonima, e per



Tav. III. Montefiorentino. Ex-convento.
Particolare del monumento di Gian Francesco Oliva.



Tav. IV. Montefiorentino. Ex-convento.
Particolare del monumento di Gian Francesco Oliva.

la poca capacità del luogo fu spogliata, al dire del Milanesi, dell'arco e dell'imbasamento, e si conservò soltanto la testa di Lemmo, di tutto tondo, che era dentro una nicchia in alto nella sepoltura.[4]

[1] Di questa sepoltura parleremo in seguito.

[2] Nessuna traccia resta dell'arca di messer Pietro Minerbetti, che solo si sa scolpita in pietra di paragone. Sul cassone era quest'epigrafe: *Pietro Minerbecto equiti insigni de republica — Deque suis benemerita heredes posuere — obiit an. sal. MCCCCLXXXII — vixit an. LXX m. VIII d. XV.*

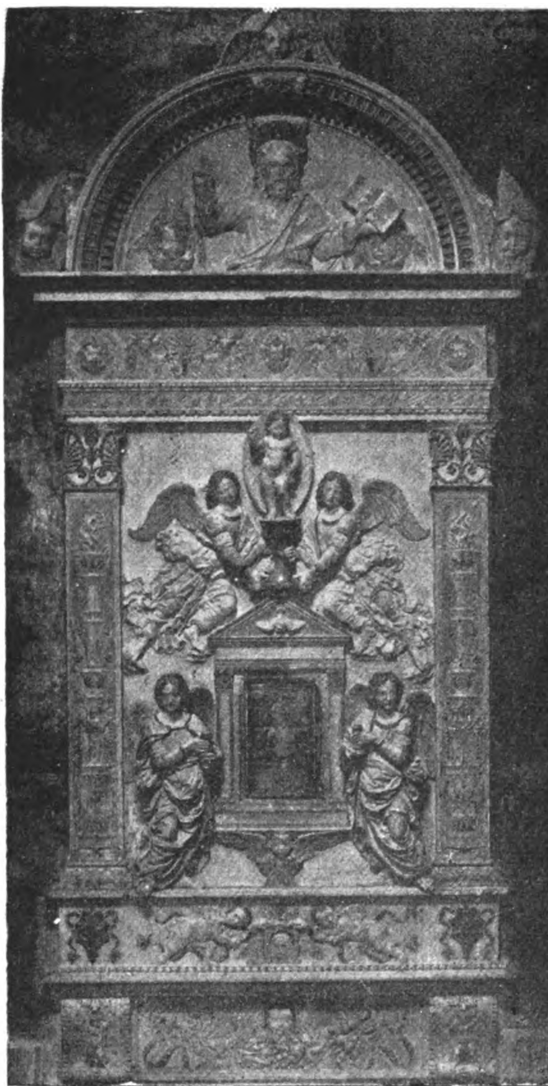
[3] Tutte le opere d'arte, di scultura particolarmente, che adornavano la magnifica chiesa di San Pancrazio furono distrutte, parte nella trasformazione della chiesa avvenuta alla fine del secolo XVII, parte nel 1808 quando, soppressa la chiesa, il locale fu ridotto ad uso della Direzione del lotto. Restarono solo pochi stemmi sepolcrali e dei frammenti di tombe che vennero gettati in un sotterraneo, poi in un cortiletto, ed ora sono murati nel secondo chiostro di San Marco.

[4] La chiesa e lo spedale di San Matteo furono soppressi, e il locale servì poi a sede dell'Istituto di belle arti. Nel 1735 il sepolcro di Lemmo Balducci, che era sotto il portico, fu portato in chiesa, e quando, poco dopo, anche questa fu distrutta, esso andò disperso, e restò solo il busto, vigorosa scultura che vedesi sopra ad una mensola, al primo ripiano della scaletta che conduce al primo piano dell'Istituto di belle arti. Di tutti gli altri pezzi del monumento del fondatore dello spedale di San Matteo non esiste più traccia di sorta. Forse sarà l'arme del Balducci o di altro fiorentino quella che, secondo la notizia comunicatami dal Bode, si troverebbe nella collezione Lichtenstein a Vienna.



Tav. V. - Firenze. Via della Chiesa. MADONNA.

I criteri stilistici ci permettono tuttavia di seguire l'artista lungo la sua vita operosa. Prendiamo per punto di partenza il monumento Tartagni in San Domenico di Bologna, nell'atrio della porta laterale a sinistra (tav. I). L'influenza di Desiderio da Settignano è evidente; la imitazione del sepolcro del Marsuppini, opera di questo maestro, è palese. Vi è però di speciale una tendenza nello scultore a rendere barocche le linee castigate del prototipo e a soprac-

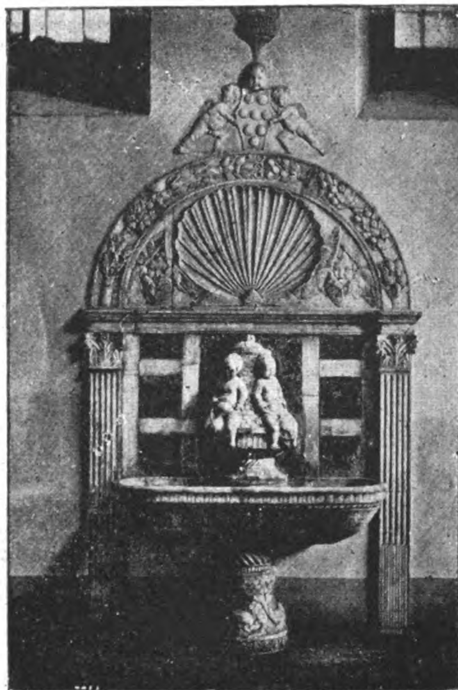


Tav. VI. – Monteluce. Chiesa di Santa Maria. CIBORIO.

caricare d'ornati ogni cosa. Negli ornati vi è una piccola particolarità, di cui fa d'uopo di tenere conto, e cioè la palma a foglie che sembrano fave o baccelli, sparsa per tutto, ripetuta nei capitelli dei pilastri, nei vasi a stiacciato dei pilastri medesimi, ecc. Tale particolarità si mostra più spiccatamente in un monumento, che fu giudicato di un abile successore di Desiderio, anche di Benedetto da Maiano, ed è quello di Barbara Manfredi nella chiesa di San Biagio di Forlì (tav. II). Vi è lo stesso tondo della Vergine nella lunetta del monumento, come nell'altro del giureconsulto Tartagni, la stessa finezza decorativa e le palme a fava nelle cornici, nel fregio, nei capitelli, nei pilastri, nei peducci del sarcofago, per tutto. Il monumento di Barbara Manfredi fu eseguito parecchi anni prima dell'altro dedicato alla memoria del Tartagni; e il mac-

stro vi appare anche alquanto più povero di mezzi ornamentali: molti festoni di quercia e d'alloro con nastri a solchi diritti; ornati ne' pilastri, che si svolgono fuori da un vaso sottilmente scolpito, con foglie pizzettate, fave e fave, e piccoli rosoncini di cinque foglie, che terminano il giro di alcuni meandri. Le figure dei putti che stanno nella faccia del sarcofago sono tagliate duramente, con ali a mo' di fave; e fino le mani di Barbara Manfredi conserte sul petto sembrano fatte di baccelli.

Quantunque non ci sembri che possa rimanere dubbio sull'identità dell'artista che ha eseguito i due monumenti del Tartagni e di Barbara Manfredi, noi additeremo altre opere che hanno relazione evidente con entrambe, e che formano un gruppo con esse. Nell'ex-convento di



Tav. VII. - Fiesole. Badia.
LAVABO ATTIGUO ALLA SAGRESTIA.

Monte Fiorentino, nel comune di Piandimeleto (provincia di Pesaro), si vedono, nella cappella dei conti Oliva, due sepolcri, che si fanno perfetto riscontro, di Gian Francesco Oliva e di Marsabilia Trinci, genitori di Carlo, conte di Pianano, il quale eresse la cappella nel 1484, e l'adornò nel 1489 di un'ancona di Giovanni Santi. I due monumenti sono simili, per forme architettoniche, a quello di Barbara Manfredi; la Madonna che sta nelle lunette pare uscita da uno stesso stampo (tav. III); il fregio è composto con lo stesso motivo ornamentale, di palme liscie e baccellate disposte alternativamente; i peducci de' sarcofagi sono ugualmente favati; la cartella sulla fronte delle tre sepolture è sempre un rotulo di pergamena spiegato da due angioli; e gli angioli hanno lo stesso duro taglio, le stesse forme esagerate di un barocco del Quattrocento (tav. IV). Ma è da notarsi intanto come l'ornamentazione de' pilastri sia evidentemente quella del monumento Tartagni, col medesimo girare in alto delle foglie lanceolate, e come le Madonne delle lunette dei quattro monumenti siano di identico tipo, imitato in modo grossolano da quello di Desiderio. È la Madonna stessa scolpita in via della Chiesa in Firenze (tav. V); e che tale sia, non v'è d'uopo di dimostrazione: basti osservare la mano destra della Madonna, col dito anulare che sembra tronco, nel monumento di Piandimeleto e nella Madonna di via della Chiesa. I due

bassorilievi presentano la stessa disposizione, lo stesso gesto del Bambino, un uguale atteggiamento della Vergine, la copia di molti particolari, quello, ad esempio, del Bambino con la lingua tra le labbra.

Tutte queste opere ci lasciano determinare come di Francesco di Simone il ciborio (1483?) della chiesa di Santa Maria di Monteluce (tav. VI), ascritta alla scuola del Verrocchio. Nella base dell'altare vedonsi i due putti che sostengono l'immagine del Redentore, curvi, come schiacciati dal peso della cornice che sta loro sopra, e aventi lo stesso carattere dei genietti che sul plinto del monumento Tartagni tengono la corona d'alloro che chiude lo stemma del defunto. Gli angioli, che stanno intorno al ciborio, hanno panni pesanti e grossi, che tuttavia si stringono intorno alle loro ginocchia rotonde; ed hanno, come le tre Virtù del monumento Tartagni, la



Tav. VIII. - Fiesole. Badia. LAVABO DEL REFETTORIO.



Tav. XV. - Fiesole. Badia. CARTELLA DEL CORO.

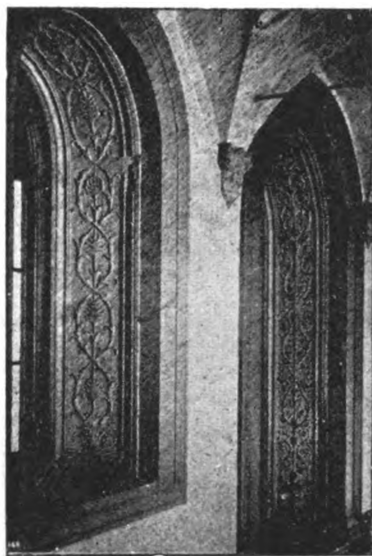
stessa origine verrocchiesca. Nella trabeazione vi sono mezze palmette ricorrentisi e un rosoncino a cinque foglie, motivo uguale a quello che si vede nel monumento di Barbara Manfredi; e del resto, nel ciborio di Monteluce, come sempre, le fave si spiegano a mo' di palma tra le cornucopia del fregio, adornano i candelabri ne' pilastri, rivestono completamente i capitelli. Simili teste di angioli a sei ali si vedono nel ciborio, come a Piandimeleto, e come in un lavabo attiguo alla sagrestia nella badia fiesolana (tav. VII), che pure è opera di Francesco di Simone, non di Desiderio da Settignano, a cui è stato attribuito.[1] È supponibile che il nostro artista abbia eseguito molte delle decorazioni della Badia, e si riconosce facilmente coi suoi festoni e nastri con solchi diritti, con le sue palme favate; e ci appare coi capitelli suoi propri nel lavabo del refettorio (tav. VIII);[2] e poscia profondendo capricciosamente fino a sazietà fave e fave negli stipiti delle porte e delle finestre dell'antica libreria (tav. IX, X, XI, XII, XIII); e finanche trattando a mo' di fave le penne delle ali nella porta[3] che conduce alla sagrestia (tav. XIV). La decorazione della badia fiesolana fu l'opera della giovinezza di Francesco di Simone di Nanni da Fiesole, dal 1463 al 1466, ossia sino all'anno recato dalla cartella nel coro con lo stemma mediceo (tav. XV), e poco dopo il tempo in cui eseguì con la stessa finezza d'intaglio e con le stesse particolari pre-

[1] Il Fabriczy nella sua opera recente ha però giustamente supposto che l'opera appartenga a Francesco di Simone.

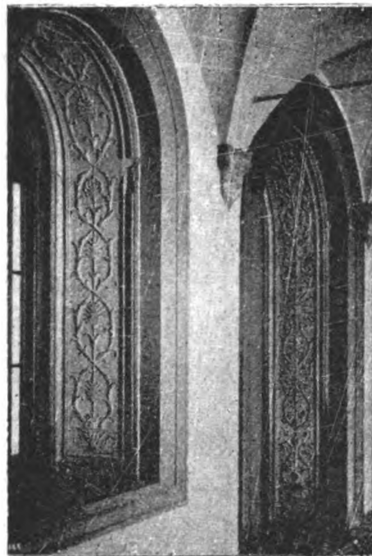
[2] Il fregio del lavabo è stato completamente rifatto.

[3] Il Fabriczy, op. cit., riporta i documenti relativi a questa e ad altra porta, e alla cornice dell'altare nel Capitolo.

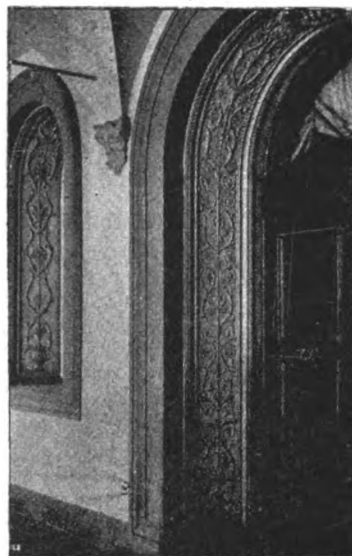
dilezioni il monumento di Giannozzo Pandolfini nella chiesa di Badia a Firenze (tav. XVI), attribuito a un seguace di Desiderio da Settignano. E da Firenze probabilmente si partì per le Romagne, e si soffermò a Forlì per scolpire il monumento di Barbara Manfredi e a Rimini per



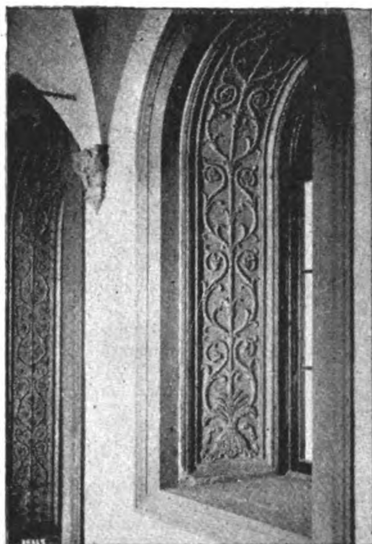
Tav. IX. - Fiesole. Badia. Porta e finestra dell'antica libreria.



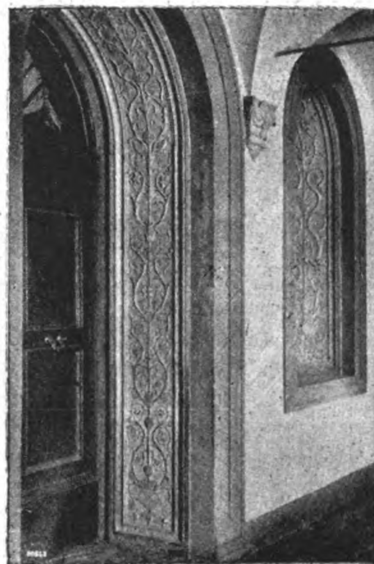
Tav. X. - Id. id.



Tav. XI. - Id. id.



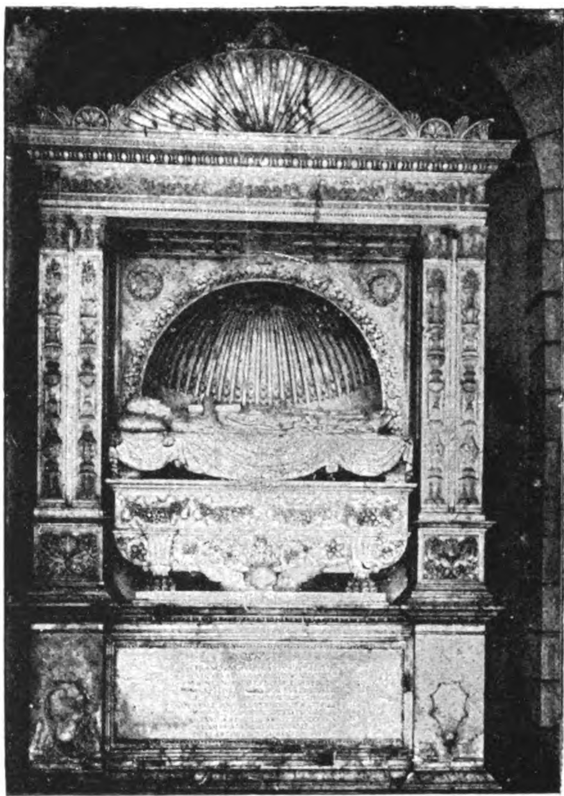
Tav. XII. - Id. id.



Tav. XIII. - Id. id.

eseguire il sepolcro di Sigismondo Malatesta (tav. XVI). Non v'è dubbio per noi che il monumento che si vede all'entrata del tempio malatestiano sia opera di Francesco di Simone, e non di Bernardino Ciuffagni a cui fu attribuito dal Vasari stesso.[1] I pilastri del monumento sono ornati,

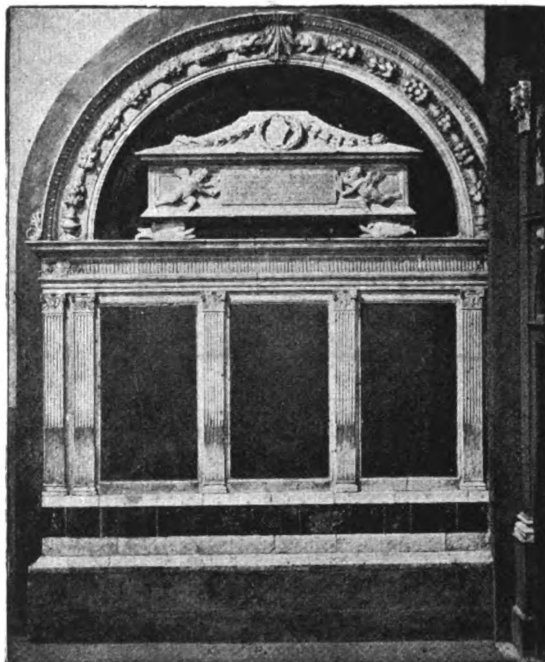
[1] Ha richiamata la nostra attenzione sul monumento di Sigismondo Malatesta, additandocelo come opera di Francesco di Simone, il direttore W. Bode della galleria di Berlino.



TAV. XIX. - BOLOGNA. CERTOSA.
MONUMENTO DI VIANESIO ALBERGATI SENIORE.



TAV. XXI. - BOLOGNA. PALAZZO BEVILACQUA.
PORTA D'INGRESSO.



TAV. XVI. - FIRENZE. BADIA.
MONUMENTO PANDOLFINI.

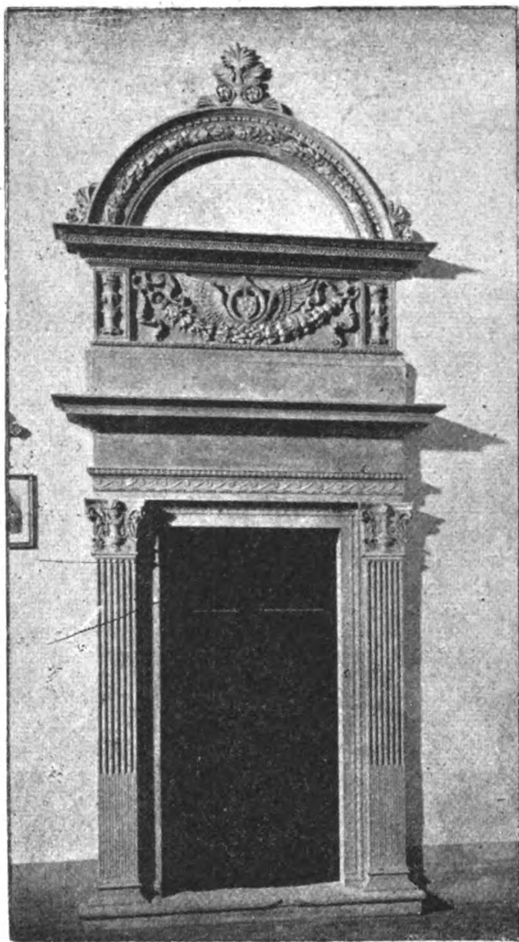


TAV. XVII. - RIMINI. TEMPIO MALATESTIANO.
SEPOLTURA DI SIGISMONDO MALATESTA.



Tav. XVIII. - Imola. Palazzo della Contessa Domenica Rossi. MADONNA.

come gli stipiti delle finestre e delle porte della libreria della badia fiesolana; e v'è nel monumento una semplicità di motivi ornamentali da ritenerlo uno de' primi che l'artista fece poi che ebbe lasciata Firenze. Esso fu forse eseguito nel 1468, anno della morte di Sigismondo. Una simile semplicità di ornati con palmette e rosoncini è nel fregio di un tabernacolo o *maestà* posta sullo scalone del palazzo Dal Pozzo in Imola, ora di proprietà della contessa Domenica Rossi, stimata di Benedetto da Maiano (tav. XVIII). Nel mezzo del tabernacoletto, sostenuto da due cornucopia e da una testa d'angiolo con aperte ali favate, sta una Madonna col Bambino, sempre secondo



TAV. XIV. - FIESOLE. BADIA.
PORTA DELLA SAGRESTIA.

il tipo di Desiderio da Settignano, ma più delicatamente lavorata che non la Madonna di via della Chiesa in Firenze; e nei quattro canti, ossia ne' pennacchi formati dal tondo, vi sono quattro teste alate di angioli piangenti, coi muscoli contratti del viso in modo curiosissimo e vero.

A Bologna, ove si recò più tardi, lo scultore sembrò cercare avidamente nuove forme decorative, per profonderle ne' suoi monumenti. Dopo il monumento Tartagni, eseguì quello di Vianesio Albergati seniore per la chiesa di San Francesco di Bologna (tav. XIX e XX), [1]

[1] Il sepolcro era nell'antica cappella Albergati, una delle nove absidali, in San Francesco. Fu tolto di là ai tempi dei Francesi e ricoverato nel cimitero comunale della famiglia Albergati, la quale cancellò la memoria dell'antico Vianesio seniore, per ricordare Francesco, ultimo estinto della famiglia. (Notizia comunicatami dal cav. A. RUBBIANI).



Tav. XX. - Bologna. Certosa. PARTICOLARE DEL MONUMENTO DI VIANESIO ALBERGATI seniore.

ora malamente ricomposto nella Certosa di Bologna, ove fu trasportato. Anche qui abbiamo certe forme consuetudinarie del maestro, quali i sostegni della salma ornati di palme baccellate, i festoni attaccati e composti allo stesso modo che a Monteluce. Col ciborio di questo luogo, il monumento Albergati ha una stretta simiglianza anche per le cornucopia con una palma nel mezzo, e pel candelabro che orna i pilastri del monumento. Questo similmente si rivede nell'ornato della porta d'ingresso del palazzo Bevilacqua in Bologna, che fu giudicata già del Bramantino (tav. XXI). Però da molto tempo è invalsa l'opinione che l'opera appartenga ad un architetto fiorentino; e che sia di Francesco di Simone non v'ha dubbio, sì per le candeliere citate de' pilastri e gli ornati favati, come quelli della badia di Fiesole, e pel taglio e l'atteggiamento dei putti de' pennacchi dell' arco. Il palazzo fu eretto nel 1481 per commissione del chiaro giureconsulto Nicolò Sanuti, primo conte della Porretta; e in quell'anno Francesco di Simone aveva già eseguito a Bologna il monumento Tartagni, e gli ornamenti di finestre pel San Petronio. Un'altra opera in Bologna, che è stata dichiarata dal Lamo di Francesco di Simone è la sepoltura che ora porta il nome di Piriteo Malvezzi, pure proveniente dalla chiesa di San Francesco ed ora nella Certosa di Bologna; ma non vi riscontriamo le forme consuete del nostro artista. Le pieghe delle vesti della figura del defunto hanno addentramenti profondi e contorni taglienti, non le pieghe grosse, a costole tondeggianti della figura dell'Albergati; e gli angioli che tengono la cartella sembrano sospesi in aria, non curvi e come in atto di prendere il salto, quali usò farli Francesco di Simone; e le loro forme piatte e liscie non possono stare a riscontro con le tondeggianti di quelle dei putti del nostro autore. Anche l'ornato non ha la sottigliezza di quello di Francesco di Simone, nè la ricchezza, nè certo usar di trapano suo proprio per ottenere effetti di scuri, contrapposti a certi rigonfiamenti illuminati. Però vi sono molti particolari che lascierebbero supporre affinità del monumento con l'arte di Francesco di Simone. Il monumento era dedicato a Pietro Fiesco, protonotario apostolico; ma nel 1806 l'architetto Venturoli adattò la tomba del Fiesco per il nuovo proprietario Malvezzi, e giunse sino a segare la testa antica della figura stesa sul sarcofago, per sostituirvi invece quella del Malvezzi eseguita dallo scultore De Maria. Questo è il monumento citato dal Lamo come opera di Francesco di Simone, e che fu tolto da San Francesco quando si convertì in dogana la chiesa.

I putti in atto di darsi alla corsa sono sulla trabeazione del ciborio di Ostiglia, ora presso il marchese Cavriani di Mantova; sono gli stessi angioli con le carni insaccate, provenienti da un tipo di Verrocchio (vedi tav. XXII). In mezzo ai due angioli che spiccano il salto sul cornicione sta il Bambino Gesù benedicente, che sembra cavato da uno stampo dell'altro che sta nel calice nel ciborio di Monteluce. Intorno all'arco della porta del ciborio vi sono le teste a sei ali degli angioli, come a Monteluce, a Piandimeleto, nel lavabo attiguo alla sagrestia della badia fiesolana, con lo stesso tipo derivato da Desiderio. L'Angiolo e Tobia, nella base del ciborio, tengono invece del Verrocchio: la testa di Tobia parrebbe una traduzione in marmo di Lorenzo da Credi. Gli ornati però che adornano quest'altare non molto simili a quelli che siamo usati di vedere nel nostro autore, non ne hanno la sottigliezza, la minuziosità, la profusione.

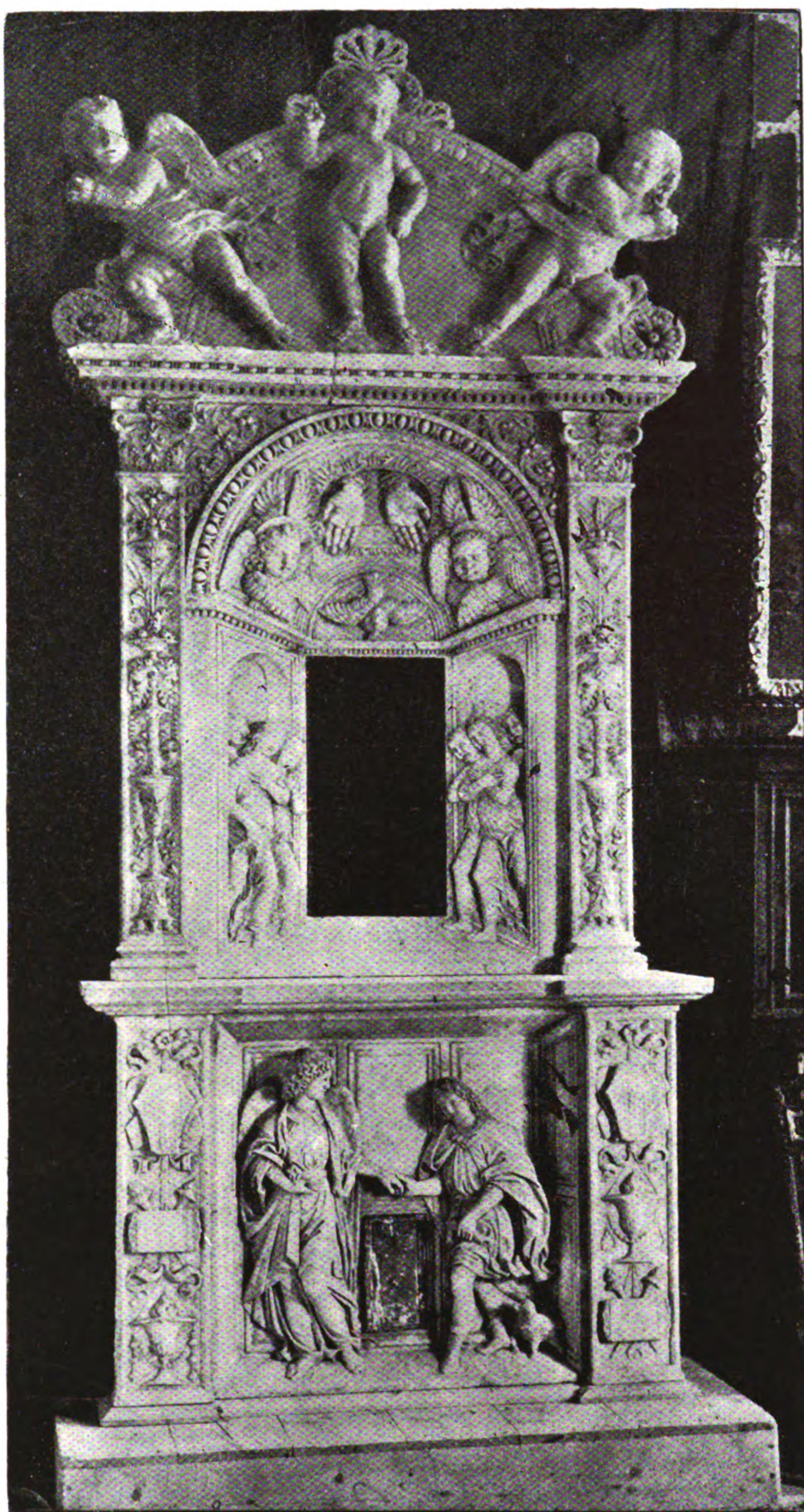
Il ciborio si trovava un tempo in una cappella dedicata alla Beata Vergine del Capitello nel comune di Ostiglia. Rovinato l'oratorio, certo Bonazzi, vissuto nelle prime decadi del secolo nostro, raccolse l'opera d'arte nel suo palazzo, donde passò per varie mani, e passerà, a quanto sembra, fra breve in proprietà del Governo. Porta in un cartello nel pilastrino a destra, la scritta:

ANNO SAL . MCCCCLXXXVI . D . XXI OCT.

E nel pilastrino a sinistra:

D . O . M . SALVATORI . ANGELVS BONCIANVS . EX . TEST . FIERI . MANDAVIT.

Da tutte queste opere del nostro autore risulta com'egli fosse sotto l'influsso del Desiderio e del Verrocchio. Da Desiderio di Settignano copia la base del monumento di Carlo Marsuppini in Santa Croce di Firenze per il monumento Tartagni, riproduce lo stesso vaso da cui si dipartono encarpi e le sfingi laterali, il sarcofago con la conchiglia alata poggiato su zampe leo-



Tav. XXII. – Mantova. Presso il marchese Cavriani.

CIBORIO PROVENIENTE DA OSTIGLIA.

nine. Similmente per il ciborio della chiesa d'Ostiglia imita nei fianchi della porticina i gruppi d'angioli del tabernacolo dell'altare del Sacramento in San Lorenzo di Firenze, opera di Desiderio stesso. In questo tabernacolo e in un altro della cattedrale di Prato si vede il Divino Bambino sul calice, nello stesso atteggiamento di quello che Francesco di Simone scolpì nel ciborio di Monteluce, ma, benchè con minore eleganza, con robustezza tale da renderlo più simile ai putti benedicenti che stanno presso alla Vergine nel marmo dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e in quello del Museo nazionale di Firenze ascritti al Verrocchio.

I Bambini benedicenti de' cibori di Monteluce e di Ostiglia sono ripetizioni tanto fedeli dei tipi da cui derivano, da giudicare Francesco di Simone un artista di poca originalità. La sua vera originalità sta nello squisito gusto ornamentale con cui intagliò cornici, distribuì encarpi, cesellò vasi nell'inizio delle candeliere, annodò fettuccie svolazzanti, accarezzò ogni cosa. Francesco di Simone ha dato dei modelli ornamentali all'Italia con le opere ancor timide del primo periodo eseguite a Fiesole e a Firenze, a Rimini, a Forlì e ad Imola; con quelle lussureggianti del suo secondo periodo in Bologna, Piandimeleto, Monteluce e Mantova.

ADOLFO VENTURI.

IL FORO DEI MERCANTI DI BOLOGNA



EI pregi artistici di questo edifizio, detto volgarmente « la Mercanzia », uno dei più belli ed eleganti di Bologna, è stato scritto a sufficienza, ed io non potrei che inutilmente ripetere quanto hanno detto competentissimi scrittori. Essi però subito si trovano incerti e non concordi nel determinare il tempo preciso in cui s'innalzò questa fabbrica, e quale fu l'architetto che ne diresse la costruzione, cose che mi propongo possibilmente di mettere in chiaro. Per cominciare infatti da Gaetano Giordani [1] che, pel primo, con larghezza ha trattato di questo argomento, egli scrive che l'Università delle Arti nel 1439 comperò per intero il Carrobio, che in parte era proprietà del pubblico; di modo che in quell'anno soltanto si deve ritenere che il Foro dei Mercanti si rifabbricasse nell'ordine che anche oggi si ammira. Enumera poscia gli architetti che possono aver prestato l'opera propria nell'innalzare l'edificio, e cioè frate Andrea Manfredi, Antonio di Vincenzo e Bonino; ma essi, come è noto, fiorirono sulla fine del secolo XIV, e nel 1439 erano da tempo calati nella tomba. Poscia, il Guidicini, [2] riportando un'asserzione di Masini, ammette egli pure essersi comperato dall'Università delle Arti nel 1439 il Carrobio, soggiungendo che in quell'anno, fu cominciata la costruzione dell'attuale edificio, che non potè essere condotto a termine che fino verso il 1450. Dello stesso avviso di Giordani è anche l'illustre prof. Giuseppe Ceneri. [3] Finalmente il ch. prof. Corrado Ricci, [4] che ha messo in luce tanti punti oscuri e controversi della storia artistica bolognese, qui non ha potuto valersi che della cronaca Barbieri, la quale manoscritta si conserva nella biblioteca Gozzadini, e colla scorta di essa cronaca ha ammesso egli pure come data della costruzione della Mercanzia l'anno 1439, ed in seguito a ciò ha cercato per ipotesi di stabilire quale fosse l'architetto che la costruì. Esclusa come insostenibile, riguardo al tempo, l'ipotesi del Giordani, che vorrebbe autori della Mercanzia frate Andrea Manfredi o maestro Antonio di Vincenzo, secondo l'opinione sua invece l'architetto dovrebbe essere stato maestro Fieravante Fieravanti, che, nel 1425, avendo eseguito rilevanti lavori intorno al palazzo del Comune, può benissimo avere architettato anche la Mercanzia per le somiglianze che

[1] GIORDANI G., *Notizie intorno al Foro dei Mercanti di Bologna, volgarmente detto la Mercanzia;* Bologna, 1836, p. 3.

[2] GUIDICINI G., *Cose notabili di Bologna,* t. V, p. 112.

[3] CENERI G., *Il Foro dei Mercanti,* in « Albo a memoria dell'Augusta presenza di Nostro Signore Pio IX in Bologna l'estate del 1857 », p. 76.

[4] RICCI C., *Guida di Bologna;* N. Zanichelli, 1886, p. 97; e *Fieravante Fieravanti,* in « Archivio storico dell'Arte », anno IV, fasc. II.

si riscontrano nell'uno e nell'altro edificio e pei caratteri dello stile, comuni ai due edifici, tutti propri del Fieravanti.

Dall'altro lato poi si hanno scrittori non meno autorevoli, i quali dicono che la Mercanzia fu costrutta sullo scorcio del secolo XIV. Così G. B. Rossi, [1] morto nel 1688, scrive senz'altro, che nel 1380 fu dal popolo e da alcune Società di Arti comperata una casa da Nicolò Pepoli, che era nel Carrobio, a fine di unirla ad un'altra « et innalzare quella bella fabbrica ch'anche oggidì si vede per ivi tener ragione alli Mercanti ». Ultimamente Gozzadini [2] dopo avere scritto che la Mercanzia fu cominciata al declinare del secolo XIV (1382), accetta l'opinione di Amico Ricci, che ritiene fosse architettata da frate Andrea Manfredi.

Ora tutti questi scrittori non stabiliscono nulla di certo, ma si mantengono nel campo delle ipotesi e delle congetture, nè a sostegno delle loro asserzioni portano alcuna prova; solo Giordani e C. Ricci si valgono dell'autorità della cronaca Barbieri, invero poco attendibile, l'autore essendo vissuto nel secolo scorso. E quando nel 1889 si fecero i ristauri alla Mercanzia, il cav. Alfonso Rubbiani, [3] in una dotta monografia pubblicata in quell'occasione, scriveva: « Dagli archivi ricercati ancora da me non si trasse documento a chiarire la data precisa della costruzione e il nome dell'architetto », e terminava coll'accettare le conclusioni del prof. Corrado Ricci, soggiungendo più sotto, che « il molto fabbricare che si fa dal Comune e dalla Società delle Arti nella Gabella di Mercanzia fra il 1380 ed il 1382, anche per stabilirvi la sede dei Giudici, non si riferisca in qualche modo al *Foro dei Mercanti attuale* ». In quegli anni infatti uno straordinario impulso vien dato dal comune di Bologna ai lavori edilizi; si ricostruisce una gran parte delle mura, che cingono la città, si ristaura il palazzo pubblico, si apre la porta Mascarella, poscia i Notai innalzano il palazzo per residenza della loro Società, frate Andrea Manfredi costruisce la chiesa ed il portico dei Servi, si fabbricano di nuovo e si ampliano castelli in vari luoghi del contado, e, quasi a coronamento di ciò, si idea e si attua poco dopo il maestoso tempio di San Petronio, e tutto questo nel decennio dal 1380 al 1390. Pure in questo breve periodo il Comune bolognese stabilisce di costruire locali adatti per gli uffizi della Gabella e della Dogana.

***

Già sino dal 1294 il Governo bolognese, allo scopo di avere uno scalo conveniente per le mercanzie, acquistava da Beccadello Artenisi, o de' Beccadelli, una casa posta nel Carrobio di porta Ravennate, a capo cioè delle strade Santo Stefano e Castiglione. [4] Ma coll'andar del tempo essendo divenuti questi locali troppo ristretti all'uso cui erano destinati, se ne aggiunsero altri nel 1337. Giordani, Guidicini ed altri dicono che questi edifizi il Comune di Bologna li acquistasse appunto in quell'anno da Bolnisia Pegolotti. Per l'esattezza storica, devesi però rettificare quest'asserzione. Essi, con rogito del 4 febbraio 1337, vennero acquistati dal Comune di Bologna, non da Bolnisia Pegolotti, ma dalla Società dei banchieri, che a sua volta li aveva comperati fino dal 27 novembre 1294 dalla suddetta Bolnisia, non Pegolotti, ma Pizigotti, vedova di un Foscardi. [5]

[1] Rossi G. B., *L'attioni memorabili fatte dagl' Illustriss. signori Confalonieri,* etc.; Bologna, 1681, p. 26.

[2] Gozzadini G., *Note per studi sull'architettura civile in Bologna dal secolo* XIII *al* XVI, in « Atti e memorie della R. Dep. di storia patria », nuova serie, I, p. 23.

[3] Rubbiani A. e Tartarini A., *I ristauri alla Mercanzia;* Bologna, 1889, p. 7 e 8.

[4] Questa casa nell'atto di compra-vendita è così determinata: « Unam domum cum solo et edificio toto positam in Civitate Bononie in Cambio porte Ravenatis ubi dicitur Carobio, in capite viarum strate sancti Stephani et strate Castellionis, ubi dicte vie ad invicem coniunguntur et ante viam que venit versus plateam ». (Archivio di Stato di Bologna, sezione del Comune, *Registro Grosso,* lib. II, c. 113).

[5] A prova di quanto asserisco trascrivo in estratto il rogito di compra-vendita, tolto dal *Registro Novo* dell'Archivio di Stato di Bologna, c. 470: « In nomine Domini nostri Jesu Christi amen. Anno a nativitate eiusdem millesimo trecentesimo trigesimo septimo, indictione quinta, die quarto mensis februarii. D. Nicolaus q. d. Chazanimici de Caciptis, notarius, civis bon. et de societate Campsorum Civitatis Bononie sindicus...., dedit, vendidit et tradidit iure proprio inperpetuum d. fratri

Contigua a questi edifizi acquistati dal Comune era una casa di proprietà del nobile Nicolò Pepoli. Morto costui a Venezia, i suoi figli vennero nella determinazione di vendere quella casa, ed ai 16 e 22 ottobre del 1379 fu convenuto per decreto del Consiglio di acquistarla a fine di costruirvi un nuovo fabbricato ad uso di gabella, in seguito ad una petizione [1] presentata al Governo, nella quale si dimostrava l'utilità di tale acquisto. Per questo effetto si dichiararono pronti a prestare una certa quantità di denaro anche due fiorentini, l'albergatore Felice Amanati ed il mercante Biondo Meringhi, ed al resto fu provveduto in altri modi tanto da poter raggiungere la somma di tremila lire di bolognini, prezzo della casa del Pepoli. Il relativo contratto fra gli eredi di Nicolò Pepoli ed il Comune fu stipulato li 21 marzo 1380. [2] Così, con quest'ultima compra, il Comune di Bologna veniva a possedere una gran parte di quel complesso di fabbricati, circoscritto oggi dalle strade Santo Stefano, Castiglione e Sampieri.

Per lo scopo cui doveva servire la casa acquistata dai Pepoli e gli altri stabili, già di proprietà pubblica, occorreva che in parte essi fossero demoliti ed in parte riattati, e per le spese a ciò necessarie fu provvisto imponendo per un determinato periodo di tempo una sopratassa [3] sui dazi delle merci che entrassero o uscissero di città, e fu eletto anche uno speciale delegato a questa riscossione straordinaria di tassa. [4]

*
* *

Ritengo che i lavori alla Gabella cominciassero solamente due anni dopo; difatti dei 9 ottobre del 1382 evvi un mandato di pagamento a favore di certo Novelino di Leonardo per spese da lui sostenute circa quei lavori, e credo che essi fossero solamente lavori di preparazione, giacchè nello stesso giorno gli viene commesso di fare regolare consegna ad uno speciale inca-

Guillielmo q. Jacobi tercii ordinis umiliatorum sancti Bernardi, civi bon., de capella s. Isaye, depositario pro Comuni Bononie.... stipulanti.... vice dicti Comunis unam domum magnam cum solo et hedificio positam Bononie in capella sancte Marie porte Ravenatis iuxta stratam publicam strate sancti Stephani, iuxta stratam publicam strate Chastilionis, iuxta Carobium, quod fuit domini Bechadini et nunc est Comunis Bononie.... Que domus erat et iam diu fuerat de dicta societate Campsorum et ad dictam societatem spectabat et spectavit et pertinuit iusto titullo emptionis.... a domina Bolnixia, cui dicebatur domina Bonissima, filia q. d. Jacobini Pizigotti et uxor q. d. Ribaldi q. d. Foschardi de Foschardis, in millesimo ducentesimo nonagesimo quarto, indictione septima, die vigesimo septimo mensis novembris, *etc.* ».

[1] Doc. I (vedi avanti alla rubrica *Nuovi documenti*).

[2] Archivio di Stato di Bologna, sezione del Comune, *Riformagioni in Capreto*, vol. ✠, c.

[3] Essa era ancora in vigore nel 1389, dalla quale fu esonerato in quell'anno frate Andrea Manfredi e nello stesso tempo gli veniva rimborsata anche la tassa ordinaria di dazio pei materiali che gli occorrevano per la fabbrica della chiesa e del portico dei Servi; ciò appare dai due seguenti mandati degli Anziani:

« die xxj mensis maij [1389].

« Antiani etc. nec non collegia confaloneriorum dicti populi et massariorum artium utriusque collegii Civitatis prefate etc.

« Mandamus tibi Faciolo Petri de Lana generali depositario pecunie et averis nostri Comunis quatenus de pecunia dicti Comunis des et solvas reverendo patri fratri Andrea generali priori Ordinis Servorum sancte Marie Virginis libras quinquaginta septem et soldos sex bon. ob reverentiam Beate Marie Virginis convertendas per ipsum in soluctione dacii mercationum occaxione conducte columpnarum cum bassibus et capitellis ac banchalibus de lapide vivo tam albo quam rubeo pro laboreriis fatiendis in ecclesia seu claustris ecclesie sancte Marie strate maioris Civitatis Bononie ».

Lib. LXIIJ, s. VI.

« Antiani et Collegia Civitatis Bononie etc.

« Mandamus tibi Johanni de Daynesiis collectori pecunie que colligitur occaxione laborerii Carobii de mercationibus, que de extra comitatum bon. conducuntur quatenus a reverendo patre fratre Andrea generali priore Ordinis Servorum sancte Marie Virginis non petas nec exigas libras quatuor et soldos decem bon. in quibus dicitur eundem debitorem esse occaxione conducte certarum columpnarum cum bassibus capitellis ac banchalibus de lapide vivo tam albo quam rubeo; et quod ipsum generalem et quemcumque qui eius nomine pro debitore scriptus esset debeas cancelare et amplius dicta de causa nulatenus molestare ». (Arch. di Stato di Bologna, sezione del Comune, *Riformagioni*, serie II (Mandati), vol. del 1389, num.to 329, c. 125).

[4] Arch. cit., *Riformagioni*, serie II, vol. del 1383 non completo, c. 65 *a*.

ricato di tutte le pietre e mattoni lavorati e non lavorati, cogli attrezzi ed altri materiali preparati per tale scopo.[1] In questo stesso anno, ai 4 di settembre, fu nominato ingegnere del Comune Lorenzo di Bagnomarino,[2] bolognese, e con lettera degli Anziani del successivo 29 dicembre venne delegato sovrastante in modo speciale ai lavori della Gabella, ufficio che conservò fino al totale compimento di essi.[3]

Prima però che a Lorenzo di Bagnomarino fosse allogata la direzione dei lavori alla Gabella, si erano fatti venire da Firenze quattro maestri tagliapietre, cioè: Berto di Giacomo, Egidio di Domenico, Francesco di Guardo e Berto di Antonio, con un loro servo, per intagliare pietre vive che dovevano servire per la *Loggia del Carrobio,* e ciò fino dall'aprile 1382.[4] Oltre allo stipendio in denaro davansi a costoro, ogni mese, due corbe di vino e due di frumento, e fu anche loro provveduto un locale per abitazione, che era nel palazzo del collegio Gregoriano, situato vicino ai locali della Gabella. E da questo punto esaminando i documenti riflettenti i lavori della Gabella, trovansene altri che ad essi si connettono e che specialmente riguardano la Loggia del Carrobio.

Dopo i quattro fiorentini si trovano al principio dell'anno seguente altri maestri tagliapietre, che sotto la direzione di Lorenzo di Bagnomarino attendono alla preparazione dei pilastri per la Loggia; essi sono Giacomo di Pietro dalle Masegne e Giovanni col figlio Pietro, pure dalle Masegne, che per istrumento si erano obbligati a costruire tre pilastri.[5] Sono noti nella storia dell'arte bolognese altri dello stesso cognome *dalle Masegne,* e cioè Pier Paolo e Iacobello, per aver costruito il sepolcro del giureconsulto Giovanni da Legnano e l'altare maggiore della chiesa di San Francesco, i quali erano di Venezia. Così pure di Venezia erano questi addetti ai lavori della Mercanzia, dei quali però, nei documenti che loro si riferiscono, non è mai indicata la patria, che si desume, trovandosi uno di essi, Giovanni di Riguzzo, occupato nei lavori per San Petronio nel 1393, ove è detto di Venezia. Costui nel 1384 lavorò anche pel palazzo dei Notai.[6]

Così anche pei capitelli, che dovevano servire ai pilastri della Loggia, evvi un altro mandato di pagamento del 4 febbraio 1384[7] in favore del sovrastante ai lavori, Lorenzo di Bagnomarino. Viene poscia ordinato che sieno soddisfatti tutti gli operai addetti alla costruzione della Loggia del Carrobio, secondo quello che sarà dichiarato da Antonio di Vincenzo, Cambio tintore, e Lorenzo di Bagnomarino, sovrastanti ai lavori,[8] ed in seguito, in favore di quest'ultimo si provvede per varie spese da lui sostenute per questi lavori.[9] Finalmente, con mandato del 31 dicembre dello stesso anno, gli Anziani del Comune ordinano il totale soddisfacimento delle spese sostenute da Lorenzo di Bagnomarino per mattoni, pietre, giornate di muratori e manoali, calce, sabbia e pur anche vino distribuito agli operai durante il lavoro, le quali spese, secondo il mandato, erano occorse tutte per la costruzione della Loggia del Carrobio.[10]

Fra tutti questi documenti però, neppure uno solo, che anche lontanamente accenni alle sette statuette poste nei nicchi circolari del portico, mi è stato possibile rinvenire. Il cavaliere Rubbiani giudica le statue dell'epoca stessa della costruzione dell'edifizio e scrive che nello zoccolo della maggiore, rappresentante la Giustizia, sono incise le lettere F. C., che ritiene le sigle dell'autore. Ma fra i nomi degli scultori, addetti alla Loggia, nessuno ha per iniziali le suddette lettere; solo, fra i quattro fiorentini, pei quali il documento, che li riguarda, non dice qual

[1] Arch. cit., *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1382, num.to 55, c. 54 *b.*

[2] Doc. III.

[3] Doc. IV. Parrebbe dalla data di questa lettera « xxviiij decembris mccclxxxiij » che non nel 1382, ma nel seguente anno avesse Lorenzo di Bagnomarino ricevuto questo speciale incarico; ma, una volta osservato che, secondo lo stile bolognese, l'anno cominciava non il primo gennaio, come attualmente, ma *a nativitate,* ossia dal giorno di Natale, si vede subito che gli ultimi sei giorni di dicembre, i quali per noi sono gli ultimi dell'anno, secondo quello stile invece erano il principio dell'anno nuovo.

[4] Doc. II.

[5] Doc. VI, VII, VIII e XIII.

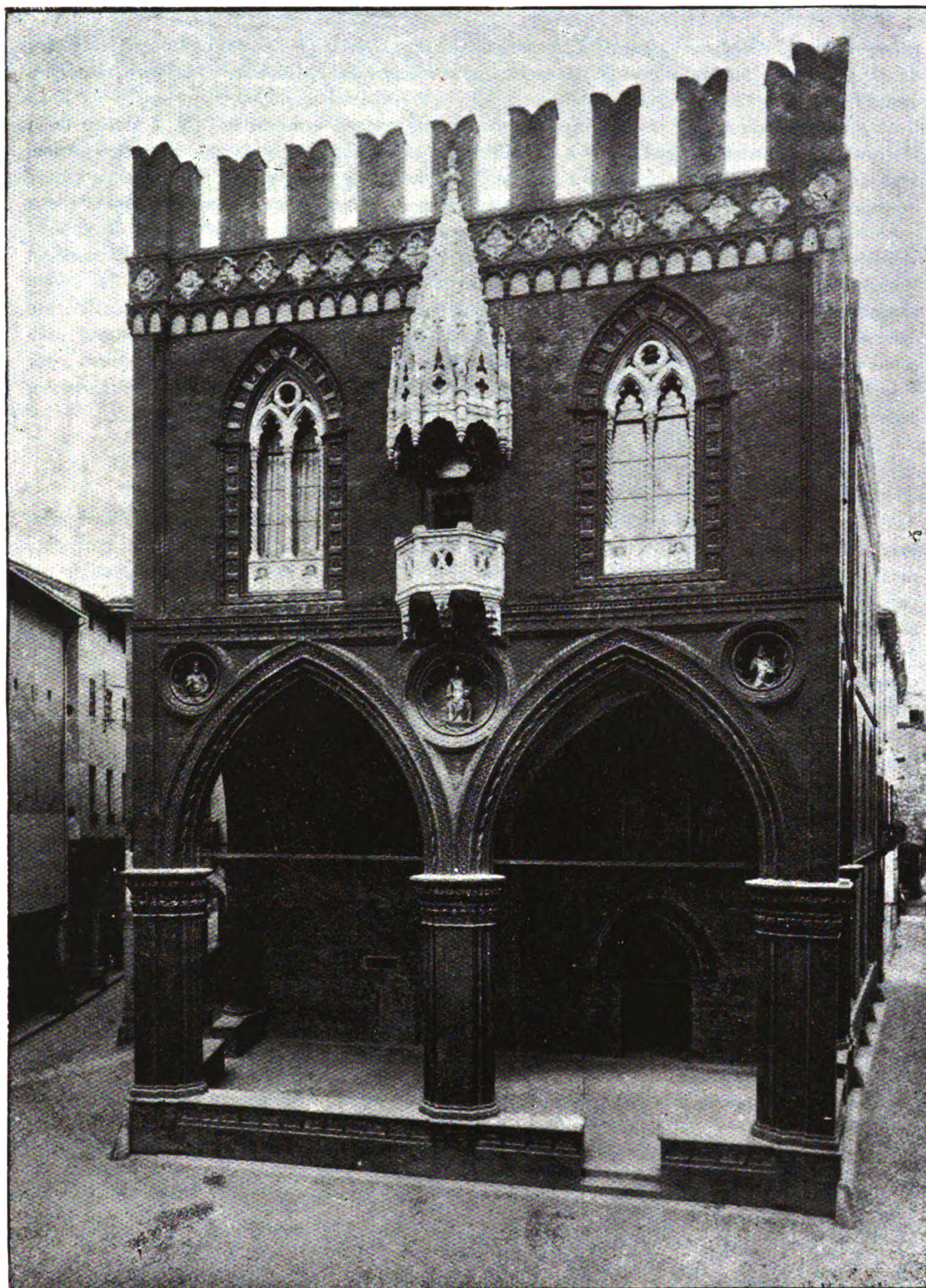
[6] Archivio di Stato di Bologna, sezione del Comune, Società dei notai, Libro di *Entrate e spese,* vol. dal 1381 al 1395, c. 67 *b* e seg.

[7] Doc. XI.

[8] Doc. XII.

[9] Doc. XVI.

[10] Doc. XVII.



IL FORO DEI MERCANTI DI BOLOGNA.

genere di lavori eseguissero, trovasi Francesco di Guardo. Data la facilità con cui si può scambiare un C. con un G., le due lettere F. C. incise nello zoccolo della Giustizia potrebbero riferirsi a costui?

Questa Loggia di cui trattasi in questi documenti non può essere altro che il portico della Mercanzia, intendendosi per Loggia « un edificio aperto sostenuto da colonne o pilastri » come sono anche a Firenze la Loggia del Bigallo e quella dei Lanzi; per Carrobio poi « quella piazza in cui mettono capo vie carrarie », ossia strade per le quali potevasi dar cambio ai carri che per esse passassero. In simili piazze solevasi tenere mercato ed ordinariamente esse trovavansi vicine alle porte, come infatti era anticamente a Bologna la piazza o Carrobio di Porta Ravennate. Perciò per Loggia del Carrobio, di cui è menzione in questi documenti ed in altri del secolo seguente e dei successivi, devesi intendere quel portico posto nella piazza all'angolo formato dalle due strade Castiglione e Santo Stefano, ossia l'attuale della Mercanzia. Pertanto si vede come mentre il Comune di Bologna aveva ordinato i lavori per l'adattamento dei locali ad uso di gabella e dogana, aveva nello stesso tempo stabilito, che addossato a questi edifizi sorgesse, utile allo scalo delle merci ed estetico alla vista, questo portico o loggia.

***

Mentre si eseguivano questi lavori di adattamento e si innalzava il portico della Mercanzia, sovrintendeva ad essi, fino al loro compimento, Lorenzo di Bagnomarino. I documenti che ho potuto raccogliere non dicono che egli fosse il disegnatore di tutti questi lavori, ed in modo speciale del portico della Mercanzia; però egli vi ebbe una parte importantissima, e sotto la sua direzione e responsabilità fu condotto a termine quell'elegante edificio, sempre oggetto di ammirazione. Non saranno quindi, di quest'architetto, rimasto sino ad ora sconosciuto, inutili alcuni dati biografici e della sua operosità in materia edilizia, che ho cercato di raccogliere per quanto me l' hanno permesso le serie poco complete degli atti di questo periodo che ancora si conservano. Ed anzitutto, si è visto come nel 1382 fosse nominato ingegnere del Comune, conservando quest'ufficio sino a tutto il 1385, ufficio che aveva conseguito anche negli anni 1379 e 1380, trovandosi per questo spazio di tempo in tale qualità fra gli stipendiati del Comune. Era figlio di un Domenico, di professione muratore, e neppure, come generalmente avveniva pei figli del popolo, aveva un cognome proprio, ma nei documenti è sempre designato dalla contrada dove abitava, di *Bagnomarino,* che è l'attuale della *Libertà,* sotto la parrocchia di San Mamolo. La prima volta, che, in ordine di tempo, ho trovato menzione di lui, è del 1360. Ogni anno nel mese di gennaio si prendeva nota in ciascuna parrocchia della città di tutti i cittadini che avessero compiuti i diciotto anni di età, affinchè fossero ascritti alla milizia, ed i loro nomi erano notati in appositi registri detti *vigintiquinquene.* Ora nella *vigintiquinquena* della cappella di San Mamolo dell'anno 1360 trovasi anche maestro Lorenzo: *Laurentius quondam Dominici murator* ». E, ammesso, come è presumibile, che egli si fosse iscritto regolarmente secondo l'età dovuta, sarebbe quindi nato nel 1341.

Nel 1375 era ministrale della Società dei muratori, trovandosi in tale qualità ricordato negli statuti di essa Società redatti in quell'anno. [1] Nel 1377 fu mandato dal Comune di Bologna a Savigno perchè desse parere intorno ai lavori occorrenti alle mura della rocca di quella terra. [2] L'anno dopo insieme ad altri trovasi occupato nei lavori per la chiusa del fiume Reno, essendovi del 3 gennaio 1379 un ordine di pagamento in suo favore. [3] In quest'anno istesso fu mandato a Budrio insieme a Nicolò dell'Abaco per visitare il luogo e dar relazione circa il modo di potere ingrandire quel castello. [4] Del 1380 faceva parte del Consiglio dei Quattrocento pel

[1] Arch. cit., *Statuti della Società dei muratori,* vol. del 1376, c. 1 *a*.

[2] Arch. cit., Ufficio della Camera, *Entrate e spese,* fasc. del 1377, c. 31 *b* e 36 *b*.

[3] Arch. cit., Ufficio di Tesoreria, *Entrate e spese,* vol. del 1379.

[4] Arch. cit., *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1379 *pro primis,* c. 35 *a*.

quartiere di Porta Procula.[1] Mentre nel 1384 dirigeva i lavori alla Gabella, fu mandato a Castelfranco e a Samoggia per proporre e dirigere i necessari ristauri a quelle rocche.[2] In quell'istesso anno la Società dei notai aveva stabilito d'erigere per sua residenza un conveniente palazzo scegliendo Lorenzo di Bagnomarino, coadiuvato da Antonio di Vincenzo, pel disegno e per la perizia dei lavori occorrenti.[3] Nel seguente anno Lorenzo con altri fu mandato a visitare i lavori fatti lungo il fiume Reno.[4] Quindi nel 1386 fu deputato sovrastante ai lavori della rocca grande di Solarolo, pei quali gli furono rimesse le spese da lui sostenute in legname, pietre, calce, ferramenti e giornate di maestri muratori:[5] ed in quest'anno era anche del Consiglio dei Seicento.[6] Nell'anno seguente fu fortificata la rocca di Molinella, e Lorenzo ebbe incarico dal Comune di Bologna di visitarne i lavori.[7] In questo stesso anno durante una piena del fiume Reno erano franate le ripe in un luogo detto *la cha da la chola,* ove vicino sorgeva una fabbrica da carta di certo Rinaldino da Fabriano. Eravi dubbio se la frana fosse occasionata dalla forza delle acque o dal difetto di costruzione dell'edificio da carta e perciò fu convenuto di mandare persone tecniche per verificare donde fosse proceduta la frana. Il Comune scelse i propri ingegneri, e Rinaldino da Fabriano Lorenzo ed Antonio di Vincenzo, che dettero ragione al fabbricante di carta sentenziando che le ripe erano franate *divino iudicio.*[8] Fino al 1388 Castelbolognese, piuttosto che un regolare complesso di fabbricati atti a contenere abitanti, non era stato che una semplice *bastìa,* ossia una stazione presidiata da milizie, ed in quell'anno fu stabilito di ampliarla e ridurla a terra ben fortificata, e per questo scopo il Comune di Bologna vi mandò Lorenzo di Bagnomarino.[9] Simili lavori cominciati nel 1388 durarono anche per l'anno seguente, sempre sotto la direzione di lui.[10]

Nel 1392 fu anche decretato che si costruissero i molini per questo castello, e a questi lavori si trova nuovamente addetto come sovrastante Lorenzo insieme a maestro Antonio di Vincenzo, che precedentemente aveva avuto incarico di disegnarne le opere occorrenti.[11] Dopo ciò non ho potuto rinvenire altra memoria che riguardi questo architetto, della cui abilità tecnica e della stima nella quale era tenuto dal Governo bolognese, oltre che dalle prove già portate, appare anche da altri incarichi affidatigli. Così, quando da qualche privato cittadino costruivasi

[1] Arch. cit., *Riformagioni in Capreto,* vol. C, c. 192 *b.*

[2] Arch. cit., *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1384, num.[to] 28, c. 57 *b,* 103 *a* e vol. num.[to] 27, c. 1 *a,* 63 *b,* 71 *a* e doc. XV.

[3] Ciò è confermato in un mandato di pagamento a favore di questi due architetti nel volume di *Entrate e spese* della Società dei notai dall'anno 1381 al 1395 a c. 48 *b* così espresso: « Item expendidit de voluntate, consensu et mandato domini correctoris et consulum quos dedit magistro Laurentio de Bagnomarino et magistro Antonio de Vigentiis qui informaverunt dictum correctorem et consules de laborerio fiendo, videlicet de modo et forma laborerii hedificandi et de expensis occurrentibus ocaxione dicti laborerii soldos quadraginta bon. quos dedit dicto magistro Laurentio qui habuit reffertum dominis Ancianis et Collegiis de modo et forma dicti laborerii fiendi, *etc.* ».

[4] Arch. cit., *Bollette degli stipendiarii,* vol. del 1385, num.[to] 333, c. 168 e 180.

[5] Arch. cit., *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1386, num.[to] 35, c. 107.

[6] Arch. cit., *Riformagioni in Capreto,* vol. B, c. 186.

[7] Arch. cit., *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1387, num.[to] 37, c. 143.

[8] Arch. cit., Ufficio dei Difensori dell'avere, *Atti,* vol. del 1387, c. 20 *b.*

[9] Ciò rilevasi dal seguente mandato di pagamento, in favore di lui, che trovasi a c. 79 *b* del vol. dell'anno 1388, num.[to] 40, *Riformagioni,* serie II (Mandati):

« Die VI octubris [1388].

« Antiani Comunis Bononie.

« Mandamus tibi Garzono de Garzonibus generali depositario pecunie et averis nostri Comunis quatenus des et solvas magistro Laurentio de Bagnomarino muratori per nostros precessores in servitium nostri Comunis ad Castrum Bolognexium in comitatu Ymole noviter constructum et edifficatum destinato pro ingeniando et providendo ac fieri faciendo oportuno circha constructionem et reparationem Castri eiusdem pro quadraginta octo diebus inceptis die XVJ augusti proximi elapsi et ut sequitur finitis, quibus stetit in dicto servitio ad rationem soldorum vigintiquinque bon. in die, libras sexaginta.

« Item in alia parte pro expensis bucche eiusdem magistri Laurentii pro toto dicto tempore libras octo bon. iuxta rationem in summa libras sexginta bon. ».

[10] Arch. cit., *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1389, num.[to] 329, c. 64 *b.*

[11] Arch. cit., *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1393, num.[to] 58, c. 19 *b,* 26 *b,* 29 *a,* 36 *a,* 39 *a* e 45 *a.*

qualche casa o facevasi qualche innovazione o ristauro, spesso era delegato dal Comune a verificare se i lavori iniziati fossero conformi alle prescrizioni edilizie d'allora, e spesso era mandato ad ispezionare simili lavori in seguito a reclami presentati da cittadini che credevansi danneggiati dalle costruzioni iniziate dal vicino; tutto questo desumesi dagli *Atti dei difensori dell' avere* del Comune di Bologna dall'anno 1380, nel quale cominciano regolarmente, sino al 1392. Ed anche il Comune affidavagli di definire, come arbitro, certe controversie in materia edilizia, e per esse privati cittadini rivolgevansi a lui, come a persona competente. [1]

*
* *

Si è visto per una volta comparire addetto ai lavori della Loggia del Carrobio anche maestro Antonio di Vincenzo, celebre nella storia dell'arte bolognese per essere stato l'architetto del tempio di San Petronio, e che in documenti dell'epoca è detto: *vir magne intelligentie,* come quando insieme a frate Andrea Manfredi fu richiesto per amichevole compositore dai Minori conventuali e da Iacobello e Pier Paolo dalle Masegne, gli autori dell'altare maggiore di San Francesco, per pronunziare il lodo in causa a differenze insorte per la costruzione di esso altare. [2] Molti dati certi intorno alle opere compite da maestro Antonio si hanno già mercè gli studi e le ricerche del cav. Rubbiani e del prof. A. Gatti. Il primo infatti ci fa conoscere come maestro Antonio fosse l'autore del bel campanile della chiesa di San Francesco; [3] ed il secondo recentemente ha raccolto tutte le notizie documentate che a lui si riferiscono, mentre dirigeva i lavori di San Petronio, [4] ossia dal 1390 in poi, illustrando questo periodo della vita di maestro Antonio. Prima di quell'anno però l'autore dichiara di non avere di lui trovato memoria alcuna che lo riguardi, e che forse per quanto si interroghino le vecchie carte esse rimarranno mute in proposito, nè forse si riescirà a conoscere nulla della vita artistica antecedente di questo celebre architetto.

Ora, si è già visto come nel 1384 maestro Antonio si trovasse per un momento insieme a Lorenzo di Bagnomarino, in qualità di gonfaloniere, alla direzione dei lavori della Loggia. L' ufficio di gonfaloniere nell'antico Governo comunale di Bologna non deve credersi, come a prima vista potrebbe parere, quello di capo del Comune o il « *vexillifer iustitiae* »; era, ciò non ostante, uno dei principali uffici; per autorità ed importanza veniva immediatamente dopo a quello degli Anziani, la suprema magistratura del Comune. Era un ufficio collegiale di dodici cittadini, eletti tre per ognuno dei quattro quartieri della città, e che rinnovavasi ogni quattro mesi; in seguito il numero di essi fu portato a sedici, avendo fra le altre attribuzioni pure quella di visitare e sorvegliare i lavori che si eseguivano per conto del Comune. Dopo il 1512, con attribuzioni più ristrette, l'ufficio dei gonfalonieri del popolo fu denominato dei « Tribuni della Plebe ».

Si è anche visto come nello stesso anno 1384 maestro Antonio, sempre insieme a Lorenzo di Bagnomarino, fosse scelto pel disegno e per la perizia del palazzo della Società dei notai, che poscia gli affidò anche il disegno e la costruzione delle finestre prospicienti la piazza. [5] Ma anche prima del 1384 sonvi memorie di lui. Trovo anzitutto che egli nel 1373 si ammogliò con certa Agnese Tabolacci, e nella costituzione dotale è dichiarato minore di venticinque e maggiore di quattordici anni, per la qual cosa la nascita sua è da porsi intorno al 1350 o qualche anno dopo. [6] Non credo però che prima del 1382 abbia eseguito lavori importanti, avendo solamente in quell'anno, per la prima volta, trovato che il Comune lo incaricò di fare certi lavori in

[1] Arch. cit., *Sentenze civili,* vol. del 1384, c. 69 *a* e *b,* vol. del 1387, c. 165 *b.*

[2] Arch. cit., sezione Enti autonomi, PP. Conventuali di San Francesco, busta n. 103/4225 n. 52.

[3] Rubbiani A., *La chiesa di San Francesco in Bologna;* Bologna, 1886, p. 86.

[4] Gatti A., *Maestro Antonio di Vincenzo architetto bolognese,* in « Archivio storico dell'Arte » anno IV, fasc. III.

[5] Arch. cit., Libro di *Entrate e spese* della Società dei notai, vol. dal 1381 al 1396, c. 96 *a.*

[6] Arch. cit., *Memoriali* dell'anno 1373 di Franco di Tommaso Lanfranchi, c. 13 *a* e *b.*

diversi castelli del contado, ed ispezionarne altri in montagna. [1] Sul principio dell'anno seguente evvi un mandato di pagamento in suo favore per la costruzione della rocca di Cento; [2] poscia trovasi occupato a Bologna in lavori a porta Saragozza. [3] Del 1384 dirige la costruzione di quella parte di mura della città che va da porta San Mamolo all'antica del Pratello. [4] Nel 1385 trovasi con altri a provvedere per la fortificazione dei castelli nel contado di Bologna, verso Imola, e nello stesso contado imolese. [5]

Nel seguente anno Astorre Manfredi, signore di Faenza, colla compagnia del tedesco conte Lucio Lando, cercava di prestare aiuto a Taddeo di Giovanni Pepoli, perchè potesse rientrare in Bologna e riacquistarne l'avito dominio; il Governo bolognese decretò guerra al Manfredi e ai suoi alleati, mandando le proprie milizie a dare il guasto sul territorio faentino, le quali si spinsero sino sotto Faenza e vicino innalzarono un forte, chiamandolo « bastìa di San Procolo ». Ad edificare questo forte fu inviato maestro Antonio, e relativi a questa costruzione sonvi nove mandati di pagamento in favore di lui. [6] A questi apparati d'armi e di difesa, il Manfredi credette bene di abbandonare le velleità guerresche e di venire a patti, rimanendo in potere de' Bolognesi l'edificata fortezza.

Di quest'istesso anno ho trovato una copia di un contratto stipulato fra il Comune di Bologna e maestro Antonio, che si obbligava a costruire entro il palazzo del Podestà, « vocato lo palaxio del re Henzo », locali da servire per la *Camera degli atti*, ossia per l'archivio pubblico; locali che anche attualmente sono adibiti per la conservazione degli atti notarili. Nel contratto sono descritte tutte le modalità colle quali dovevasi eseguire il lavoro, e, terminato che fosse, maestro Antonio si obbligava anche a mantenerlo per quattordici anni. Per l'adempimento di questa clausola, ai 10 luglio 1387 prestavano, per maestro Antonio, speciale garantia alcuni maestri muratori, e primo fra essi Lorenzo di Bagnomarino. [7]

Pure in quest'anno sotto la direzione di maestro Antonio si cominciò a costruire la rocca della Pieve di Cento, ove egli rimase occupato anche l'anno seguente. [8] Circa questo tempo si costruì pure un recinto di mura intorno alla rocca di San Giovanni in Persiceto; ma l'architetto, che aveva assunto il lavoro, non fu fortunato, giacchè tutto il muro crollò e cadde appena terminato. Il Comune aveva voluto precedentemente assicurarsi della buona riuscita del lavoro, ed aveva fatto depositare a cauzione una certa somma di denaro dalle persone che avevano prestato garantia per l'architetto assuntore, e fra esse eravi maestro Antonio, che, insieme ai compagni, dovette edificare di nuovo il cássero della rocca; e nel pagamento pel nuovo lavoro maestro Antonio e suoi compagni furono soddisfatti nella parte maggiore colla somma da loro precedentemente depositata. [9] Ciò accadeva nel 1390, dopo il quale anno le notizie riguardanti questo valente architetto sono già state ampiamente illustrate. Ed il cav. C. Ricci ha saputo con induzione logica precisare abbastanza l'epoca della sua morte, ponendola fra l'aprile del 1401 ed il settembre del 1402, [10] ciò che viene confermato da un documento del 9 dicembre 1402, portante la costituzione di dote di una figlia di maestro Antonio, di nome Giovanna o Zanna, che in quell'anno andò sposa a certo Andrea Somenti, e dal quale atto appunto si apprende che maestro Antonio aveva già cessato di vivere. [11] Egli da sua moglie, Agnese Tabolacci, ebbe un solo figlio maschio, di nome Vincenzo, dottore in medicina ed arti; nel 1387 la famiglia di

[1] Arch. cit., *Riformagioni*, serie II (Mandati), vol. del 1382, num.^to 20, c. 69 *b*.

[2] Arch. cit., *Riformagioni* cit., vol. del 1383, incompleto, c. 12 *a*.

[3] Arch. cit., *Riformagioni* cit., vol. del 1383, num.^to 23, c. 101 *a*.

[4] Arch. cit., *Riformagioni* cit., vol. del 1384, num.^to 28, c. 86 *b*.

[5] Arch. cit., *Bollette degli stipendiarii*, vol. del 1885, num.^to 333, c. 180 *a*.

[6] Arch. cit., *Riformagioni* cit., vol. del 1386, num.^to 35, c. 4 *b*, 73 *b*, 104 *b*, 119 *b*, 130 *b*, 146 *a*, 191 *b*, e 202 *a*.

[7] Arch. cit., Ufficio dei Difensori dell'avere, *Atti*, vol. del 1387, c. 32 *a*.

[8] Arch. cit., *Riformagioni* cit., vol. del 1387, num.^to 37, c. 52 *a*, e vol. del 1388, num.^to 40, c. 27 *a*, 58 *a*, 94 *a* e 105 *a*.

[9] Arch. cit., *Riformagioni* cit., vol. del 1390, num.^to 44, c. 83 *a*.

[10] Ricci C., *Fieravante Fieravanti*, cit.

[11] Arch. cit., *Memoriali* del 1402 di Lorenzo di Franceschino Canonici, c. 8 *b*.

maestro Antonio non era composta che di lui, della moglie, del figlio suddetto e di due servitori.[1] Più tardi ebbe anche due femmine, l'una, la sopra ricordata Giovanna, e l'altra di nome Lucia, che insieme alla madre sopravvissero al fratello Vincenzo, morto nel 1410.[2]

Altro dei sovrastanti alla Loggia del Carrobio si è visto essere stato maestro Cambio *tintore,* la cui professione esclude che egli potesse trovarsi alla direzione tecnica dei lavori, dovendosi ritenere piuttosto che fosse un ufficiale delegato dal Comune per sovrintendere alla parte amministrativa di essi.

*
* *

Dopo ciò occorre di esaminare l'ipotesi di quegli scrittori, che asseriscono la Mercanzia essersi costruita intorno al 1439, ipotesi che ha la sua ragione di essere. Prima però credo opportuno far vedere quali vicende abbia subito tutto quel complesso di fabbricati di proprietà comunale posti nell'area trapezoidale oggi formata dalla Mercanzia e dal palazzo Sampieri-Talon. Essi, per l'uso cui erano stati destinati, si mostrarono tosto superflui, ed infatti secondo la petizione presentata al Governo bolognese ed approvata nel 1379, per l'acquisto della casa Pepoli, era preveduto che, oltre ai locali necessari al Comune per gli uffici della Gabella, ne sarebbero rimasti altri disponibili, dai quali il Comune stesso avrebbe potuto trarre un utile diretto concedendoli in affitto a privati cittadini per uso di botteghe e fondachi, od anche per uso di abitazioni. Di questi contratti d'affitto stipulati dal Comune accenno qui uno del 1393, col quale ad un notaio, certo Pietro Galesi, era concessa parte dei locali già di proprietà Pepoli;[3] e l'altro, più importante, di quattro anni dopo, col quale il Comune affittava per nove anni, da rinnovarsi, alla Società dei banchieri la sala grande, posta sopra la Loggia, con altri ambienti contigui.[4] Simile contratto ebbe vigore sino al 1426, nel quale anno la Società dei banchieri ne stipulò un nuovo, apportando alcune modificazioni al precedente.[5] Ed anche, il Comune, nel 1411, aveva venduto ad alcuni cittadini parte dei suddetti stabili.[6]

Ed ora eccoci giunti al 1439, nel quale anno, come si è visto, secondo Guidicini, Giordani ed altri, vuolsi che l'Università delle Arti comperasse per intero dal Comune tutti gli edifizi posti nel Carrobio e che allora soltanto si cominciasse la costruzione del Foro dei Mercanti. Ciò è completamente falso; nessun documento giustifica l'asserzione di questa compra-vendita, che anzi una deliberazione dei Dieci Riformatori del Comune esclude affatto.

Per decreto del 6 giugno di quell'anno[7] fu stabilito di mutare residenza al giudice dei mercanti, che risiedeva nei locali inferiori della Gabella, ed assegnargliene una più conveniente e decorosa al suo ufficio. Per questo fu stipulata una convenzione col banchiere Battista Poeti, il quale, dietro determinati e precisi compensi stabiliti per istrumento,[8] si obbligò a tutte sue spese di preparare la nuova sede al giudice dei mercanti. A tale effetto fu determinato di separare per mezzo di un muro divisorio gli uffici della Gabella dalla nuova residenza pel giudice, facendo cioè demolire una parte dell'edificio contiguo alla Loggia e quivi costruendo due stanze, una da servire pel giudice, l'altra per le adunanze dei consoli e della Società dei mercanti, facendo costruire le scale necessarie per avere da queste due stanze libero accesso alla sala grande della Loggia, affittata ai banchieri, innalzando quanto fosse necessario un muro, rifatto di nuovo nei ristauri del 1840, sul lato di via Castiglione, dall'angolo della Loggia per tutto quel tratto fin dove risiedeva allora il giudice, e coprendo finalmente tutto l'edificio nella stessa guisa del palazzo dei Notai.

[1] Arch. cit., *Estimi* del 1387.

[2] Arch. cit., sezione demaniale, PP. Conventuali, busta n. 106/4328 n. 14.

[3] Arch. cit., Camera del Comune, *Locazioni di cose publiche*, ecc., vol. segn. ✠✠✠, c. 136 *a*.

[4] Doc. XVIII.

[5] Arch. cit., Camera del Comune, *Liber Publicorum Comunis Bononiae*, segn. *A*, c. 48 *a*.

[6] Arch. cit., *Provisore di Fabrino di ser Damiano Pace*, alla data 18 aprile 1411.

[7] Doc. XIX.

[8] Arch. cit., Registro *Fantini*, c. 104 e segg.

Il tempo occorso in questi nuovi lavori durò circa un anno, giacchè osservando le intestazioni dei volumi degli atti redatti dai notai del giudice dei mercanti, trovasi che durante l'anno 1440 il luogo di residenza del giudice era ancora nei vecchi locali della Gabella, [1] mentre nel principio del seguente appare dagli stessi atti cambiata la sua residenza, che è appunto nei locali nuovamente adattati. [2] Ed in questi volumi di atti ho potuto trovare anche il giorno preciso nel quale il giudice dei mercanti prese possesso della nuova sede e vi incominciò a render giustizia. I notai che redigevano questi atti, nei primi fogli dei loro volumi trascrivevano un calendario dei giorni utili e dei feriati, e nel margine, contro ad ogni giorno, solevano anche alcuni di essi prender nota di certi avvenimenti. Così contro al giorno 1° ottobre 1440 il notaio Nicolò Mamellini, nel suo libro di atti pel secondo semestre di quell'anno, scrive che in detto giorno il giudice s'insediò nella nuova residenza. [3]

I lavori pertanto eseguiti negli anni 1439-40 furono unicamente di ampliamento nella parte posteriore alla Loggia e sul fianco di via Castiglione per costruirvi nuovi ambienti interni. Il ricordo di questi lavori, un certo spazio di tempo impiegatovi, il fatto dell'essersi insediato soltanto allora in questo palazzo il giudice dei mercanti, tutte queste cose insieme hanno tratto in errore i ricordati scrittori, compreso il cronista Barbieri del secolo passato, i quali hanno creduto, in causa di tutti questi fatti, che precisamente intorno a questo tempo s'innalzasse di nuovo il Foro dei Mercanti.

Da quanto però sono venuto esponendo sin qui, sulla scorta dei documenti, risulta come nel 1382 s'incominciassero i preparativi per la costruzione del portico attuale, che due anni dopo era compiuto nel modo come ora si vede, e superiormente ad esso vi si costruiva nello stesso tempo una sala grande, ora divisa in due, che serve agli uffizi della Camera di commercio ed alle adunanze del Consiglio. Direttore dei lavori fu visto essere Lorenzo di Domenico di Bagnomarino, e fors'anche, almeno fino a prova in contrario, l'architetto o disegnatore, giacchè prima che s'iniziassero, quando cioè negli anni 1379-80 fu decretato di costruire locali per uso di gabella, egli copriva la carica d'ingegnere del Comune. Per una volta vi compare addetto anche maestro Antonio di Vincenzo, il quale per le notizie documentate che di entrambi in succinto ho riferito, appare alquanto più giovane di età di Lorenzo, e quindi è molto probabile che egli si formasse alla scuola di lui, esplicandone più tardi i concetti e superandolo nell'edificazione del tempio di San Petronio. E confrontando infatti, come osserva giustamente il march. Amico Ricci, le navate di questo tempio cogli archi del portico del Foro dei Mercanti, vi si scorge subito l'analogia, che non scompare neppure paragonando fra loro i pilastri dei due edifici, certo più semplici e più severi nella loro grandiosità quelli di San Petronio, così richiedendo la natura dell'edifizio.

Ma anche un'altra fabbrica di Bologna ha analogia col Foro, e cioè il palazzo degli Anziani, che fu incominciato a ristaurare nel 1425, e più precisamente la prima loggia interna e le finestre sulla piazza, dei quali lavori fu architetto maestro Fieravante Fieravanti, tanto che il ch. professore Corrado Ricci, colpito da queste somiglianze, e messo sulla falsa via della cronaca Barbieri specialmente, e dal Giordani, che vollero costruito il Foro intorno al 1439, ha creduto, per induzione, di attribuirne il disegno e la costruzione al Fieravanti stesso, mentre si vede che egli non fu che il continuatore di una scuola preesistente.

Ristauri alla Mercanzia si resero necessari nell'anno 1484 per la caduta della torre dei Bianchini, che era posta dall'altro lato di via Castiglione. La torre si rovesciò attraverso la strada sopra due case dei Bolognetti, ed i cronisti descrivono con particolari questo disastro ed enumerano le vittime rimaste sepolte sotto i rottami e, fra esse, due giovani sposi venuti da Ferrara, che

[1] Doc. XX.

[2] Doc. XXI.

[3] La notazione cronica è in questi termini:
« October [1440].
« Die sabati 1°. Hodie ivit suprascriptus d. Iudex ad reddendum ius causarum ad Logiam Carobii pro eius audientia iuridica. Et sic hodie locus ipse est effectus, Deo dante, locus officii mercationum pro iure reddendo veritati et equitati.

furono trovati morti abbracciati fra le macerie. Il tremendo urto arrecò pure danni non lievi al Foro dei Mercanti, specialmente risentiti da quella parte dell'edifizio prospiciente via Castiglione, fatto costrurre nel 1439 e che serviva di residenza al giudice; poco guasto invece ebbe a soffrire lo stupendo portico di facciata. Ciò si rileva da un progetto [1] tosto approvato per le opere necessarie alla riparazione del fabbricato, limitate esclusivamente appunto alla casa occupata dal giudice. Fu anche preventivata la spesa occorrente pei lavori in lire bolognesi 437, la quale spesa fu sostenuta, mediante sottoscrizione, che superò il previsto, fatta dalle corporazioni d'arti bolognesi, a seconda della loro ricchezza ed importanza. Così, ad esempio, la Società dei cambiatori e quella dei setaiuoli sottoscrissero per lire 40 ciascuna, quelle dei beccai ed orefici per lire 30, quelle dei cartolai e delle quattro arti invece per lire 10.

Di altri restauri fatti posteriormente a questa bella fabbrica non credo qui dover trattare, essendo essi già noti per essere stati illustrati dai già citati scrittori.

EMILIO ORIOLI.

[1] Doc. XXII.

LA PINACOTECA DI BRERA

E IL SUO NUOVO CATOLOGO [1]



A Pinacoteca di Brera, che per più rispetti, come abbiamo già avuto occasione di dimostrare, può servire di esempio alle altre Pinacoteche del Regno, ora è fornita di un nuovo catalogo, il quale segna un notevole progresso pei criteri con cui è compilato in confronto di quelli pubblicati anteriormente. Esso è il prodotto degli opportuni accordi presi fra il direttore, comm. Giuseppe Bertini, e il segretario dell'Accademia di belle arti, cav. Giulio Carotti, mercè i quali quest'ultimo si è assunto l'intiero lavoro della compilazione della materia che lo concerne.

Già il formato e l'apparenza esterna in genere del modico volumetto prevengono in suo favore. Nella compilazione del contenuto poi il cav. Carotti ha saputo tenere conto in modo degno di encomio delle esigenze della scienza moderna in lavori di simil genere, facendo dapprima una esposizione storica delle vicende principali attraversate dalla raccolta, a cominciare dalle sue origini per venire fino ai nostri giorni, poscia dando più precisi ragguagli intorno alle date riguardanti gli artisti e intorno alla provenienza delle opere loro pervenute alla Pinacoteca, infine, facendo seguire rispettivamente gl'indici per divisione di scuole, per ordine alfabetico e per ordine numerico progressivo.

Quanto al requisito essenziale d'ogni catalogo moderno, quello cioè a dire della sua relativa esattezza nella classificazione delle opere rispetto al loro autore, conviene riconoscere che il compilatore già aveva trovato il terreno bene preparato, da che il direttore della Pinacoteca era venuto man mano rettificando le denominazioni erronee anteriormente adottate in base a pregiudizi di tradizioni o d'altri criteri fallaci.

Al direttore stesso poi non deve riescire discaro il riconoscere che per la sua opera di rettificazione egli potè giovarsi dei lumi singolari di persona colla quale egli aveva tenuto relazioni fondate su antica amicizia. Intendo significare quelle ch'egli teneva col compianto senatore Giovanni Morelli, il quale da anni si era rivolto allo studio critico dei nostri antichi autori ed era riescito più di chicchessia a decifrarne il genuino loro aspetto. Crediamo di non andar lontani dal vero, dunque, coll'asserire che ormai la classificazione delle opere della Galleria di Brera si accosta al vero più di quella di ogni altra Galleria del Regno, dove dal più al meno regna una stazionarietà che non parla in favore nè della sollecitudine delle rispettive Direzioni nè di quella delle autorità superiori dalle quali queste dipendono.

[1] *Catalogo della Pinacoteca di Milano* (palazzo Brera); Milano, stabilimento G. Civelli, 1892.



PALA DEL SIGNORELLI GUASTA DA RESTAURI

(Fotografia Marcozzi e Sormani di Milano).



PALA DEL SIGNORELLI RESTITUITA AL SUO STATO ORIGINALE

(Fotografia Marcozzi e Sormani di Milano).

La Pinacoteca milanese d'altronde è composta in gran parte, come si sa, da opere tolte da chiese e da conventi soppressi, opere quindi in gran parte già ben conosciute da antichi tempi.

Dai *cenni* riportati dal signor Carotti nella sua prefazione, si apprende che il primo nucleo della raccolta risale al tempo della fondazione dell'Accademia di belle arti nel 1776, ma che il segretario, abate Carlo Bianconi, nel comporla era stato preoccupato unicamente dall'intento di farla servire d'istruzione agli allievi.

Il primo che concepì il concetto di una vera galleria di opere d'arte fu il pittore Giuseppe Bossi, uomo di sapere e di gusto non comuni, il quale, come dice il Carotti, *attende tuttora una biografia che faccia valere i meriti suoi singolari di erudito, di precoce intelligente e storico dei monumenti dell'arte italiana.*[1]

A lui e a' suoi successori servirono grandemente a costituire quello che è la Pinacoteca di Brera le soppressioni di chiese e di conventi, effettuate sotto il dominio della Repubblica Cisalpina fino dal 1798, non che quelle già anteriormente eseguite in relazione alle riforme di Giuseppe II.

Soppressioni alle quali fece seguito nel 1806 il decreto del vicerè Eugenio Beauharnais, che ordinava venisse eseguita tanto in Milano quanto in Venezia una raccolta dei migliori fra i quadri provenienti dalle Corporazioni religiose. Dei due commissari per le belle arti, nominati in quel tempo, l'Edwards pel Veneto, il pittore Appiani per la Lombardia, il primo si adoperò con criteri più illuminati nell'incarico di formare la nuova Pinacoteca, avendo di mira, come osserva il Carotti, di raccogliere tutto quello che potesse meglio rappresentare lo svolgimento storico della pittura veneta.

Non essendosi proceduto con analoghe norme dall'Appiani, ne venne che alla Pinacoteca di Milano rimase impresso fino al giorno d'oggi un carattere di spiccato eclettismo, per quanto vi prevalgano, oltre i prodotti della scuola lombarda, quelli della padovana, della veneziana e della veronese e vi siano rappresentate, con parecchi capi d'importanza, quelle dell'Umbria, delle Marche e di Bologna e Ferrara.

Nel 1810 fu inaugurata la Pinacoteca e fu pubblicato dall'Accademia di belle arti il regolamento che ne ordinava la direzione e la frequentazione. Le sale non erano aperte che dal marzo all'ottobre; rimanevano chiuse durante il freddo e nebbioso inverno.

Nella foga dell'accumulare quadri (la maggior parte di notevoli dimensioni) non si pensò ch'era impossibile trovar posto per tutti quanti nelle sale della Galleria e si venne quindi alla decisione di distribuirli in deposito a molte chiese sparse per la Lombardia. Nella fretta e nella mancanza di maturi criteri, Brera rimase così priva di più di un'opera che le sarebbe riescita di decoro, e che ora si cerca di richiamare. È nel numero di queste l'importante tavola del Signorelli, già descritta in questo periodico dal cav. Anselmo Anselmi, come opera derivata dalla piccola città di Arcevia nelle Marche.

Sgraziatamente la villeggiatura forzata cui furono condannate tante opere d'arte (devono essere state più di quattrocento, la maggior parte però d'importanza secondaria) non tornò a favore della loro conservazione.

Nulla di più arbitrario infatti delle alterazioni cui fu sottoposta la tavola del Signorelli, la quale, oltre ad essere stata staccata dalla lunetta che la compiva in alto, fu rozzamente ridipinta nella parte superiore, in modo da ricoprirvi dei motivi decorativi che formano quasi la parte più pregevole dell'opera. L'averli rimessi in luce ora si deve all'opera oculata del ristauratore cav. Luigi Cavenaghi, mercè il quale già più d'uno fra i dipinti della Pinacoteca fu richiamato al suo stato primitivo. Per quanto concerne la pala del Signorelli, non sarà discaro intanto al lettore di osservare nelle unite tavole, che ci è dato di porgergli per mezzo delle fotografie forniteci dalla ditta Marcozzi e Sormani di Milano, il divario che corre fra l'opera, quale l'aveva

[1] Se si considera che nessuno meglio del segretario Carotti tiene a disposizione gli elementi necessari per comporre la biografia del Bossi, ne nasce spontaneo il voto, di che ci facciamo interpreti a nome di quanti si sentono animati dall'amore dell'arte, ch'egli voglia intraprendere tale lavoro.



L'ANNUNZIAZIONE, DI CARLO CRIVELLI

(Nella Galleria Nazionale di Londra).

ideata il suo autore originale e la trasformazione che aveva avuto a subire per ordine di una fabbriceria di campagna.

Privato per essa il trono della Vergine della sua graziosa cimasa a testa di cherubino, alla spalliera, di ricca stoffa a fondo alternativamente rosso e verdone con rabescatura in oro di scelto gusto, era stata sostituita con torbidi colori una dozzinale arcata, senza parlare dell'arbitrario ingrandimento della testa della Madonna, per cui era venuta a nascondersi buona parte del cartello recante il nome dell'autore.

Anche alcuni cambi eseguiti nella Pinacoteca fin da 1813 non furono vantaggiosi alla medesima, almeno a seconda dei concetti prevalenti al giorno d'oggi. È massimamente da deplorare che sia stata privata della importante tavola del Boltraffio, ora esposta al Louvre e proveniente dalla chiesa della Misericordia di Bologna, nella quale si manifestano le sue qualità di egregio ritrattista e di degno allievo del sommo Leonardo. E in vero la lacuna che si avverte tuttora nella grande raccolta del palazzo di Brera per la mancanza assoluta di opere del rammentato gentiluomo milanese, è fra le più sensibili in quelle sale, dove l'arte lombarda è pur riccamente rappresentata.

Infausto parimenti fu il cambio fatto con un negoziante di quadri nel 1832, per cui la Pinacoteca venne impoverita fra altro di una tavola di Carlo Crivelli, altamente caratteristica. Questa poi successivamente andò venduta alla Galleria Nazionale di Londra, dove figura fra i molti tesori artistici, che formano il vanto di quella insigne raccolta. Valga l'unita tavola in fototipia a richiamare alla mente dell'amatore la varietà dei motivi che contiene e l'estremo amore con cui fu eseguita, certamente nella fresca età dell'autore, precedente la sua nomina a cavaliere (*eques*), di che egli suole fregiare di poi le opere sue.

Il Carotti rende conto degli acquisti fatti man mano sotto le Direzioni che si succedettero. Fra esse vogliono essere rammentati in ispecie quelli degli affreschi che si trovano raccolti nei primi locali della Pinacoteca, quello della grande pala di Gaudenzio Ferrari col Martirio di Santa Caterina, i tre ritratti di Lorenzo Lotto, e in epoca recente le due scelte Madonne del suddetto Ferrari e del Sodoma e il ritratto di Tiziano, già illustrati in questo periodico.[1]

Molte sono le date nuove fornite dal Catalogo rispetto alla vita e all'attività dei pittori; esse sono ricavate dalle più svariate fonti. Se siano tutte pienamente attendibili è cosa che andrebbe ulteriormente vagliata. Vorremmo sapere fra altro da dove si sia ricavato che Marco d'Oggiono avesse protratto i suoi giorni fino al 1540, Bernardino de' Conti operasse precisamente fino al 1522, il ritrattista Moroni avesse incominciato ad operare nel 1549, Michele da Verona dipingesse dal 1501 al 1523 e via dicendo. Quanto alla data della nascita di Gaud. Ferrari, che a p. 9 viene indicata coll'anno 1471, si può essere certi che questa cifra va presa per uno sbaglio di stampa, essendo noto per le ricerche dei più recenti biografi ch'egli deve avere veduto la luce del giorno ben dieci anni più tardi, come del resto viene ripetutamente accennato più oltre dal Catalogo medesimo.

Crediamo pure vi sia errore nell'indicare Ferrara come luogo di nascita di Timoteo Viti, mentre non avvi ragione per mettere in dubbio la versione ch'egli fosse nato ad Urbino. Vero è bensì che il suo avo materno Antonio, che fu egualmente pittore, era di Ferrara, benchè pare ch'egli si fosse poi trasferito ad Urbino.

Nè sapremmo maggiormente accordarci col Catalogo là dove viene osservato a proposito del ritratto detto del *Cieco d'Adria,* attribuito a Tiziano (p. 81), ch'esso sia lo stesso devoto effigiato nella *Deposizione dalla Croce* del Garofalo, nella Galleria Borghese a Roma.[2] Noi mettiamo

[1] Vedi i miei articoli: « Il Sodoma, Gaudenzio Ferrari, Andrea Solari illustrati in tre opere in Milano recentemente ricuperate», nel 4° fasc. dell'a. 1891 e «Serie di capolavori dell'arte italiana nuovamente illustrati », nel fasc. 1° dell'a. 1892.

[2] La tavola del Garofalo, a vero dire, non è munita del suo cartellino, come crede il cav. Carotti, ma viene a lui attribuita in base all'opinione tradizionale, rafforzata dal giudizio del senatore Morelli.

Il soggetto di un quadro che andrà, crediamo, meglio precisato si è quello del valente allievo di Rembrandt, Gerbrando van den Eeckhont (p. 118, Sala X, n. 454) dov'è indicato genericamente come *Apparizione di un angelo a un contadino* (quadro segnato e

pegno che simili analogie alquanto generiche siano a ritenersi puramente accidentali, e che nel caso concreto poi ciò potrebbe riescire plausibile dalla considerazione che il ritratto di Brera ha l'aria di essere stato fatto non meno di una diecina d'anni dopo quello di Galleria Borghese, sia o non sia opera di Tiziano.

Alcuni inconvenienti che si verificano nel nuovo Catalogo dipendono da circostanze indipendenti dalla volontà del compilatore; innanzi tutto quelli provenienti dalla disposizione dei numeri d'ordine dei singoli capi esposti, numeri che non si seguono sempre regolarmente, causa alcuni cambiamenti per diverse circostanze effettuati nei locali e nella collocazione di taluni quadri. A questo (per quanto dagli scrittori di *Guide* venga dichiarato che la numerazione negli oggetti dei Musei è *sacra* e quindi intangibile), converrà pure porre rimedio una volta tanto quando si tratterà di fare una nuova edizione del Catalogo. Intanto, vista appunto l'irregolarità della numerazione, il compilatore del Catalogo presente avrebbe fatto meglio di riferire nel suo indice alfabetico il numero delle pagine nelle quali sono citati i singoli autori, anzichè i numeri applicati ai quadri esposti.

Vie più sostanziale sarà il perfezionamento da conseguirsi, quando la Direzione della Pinacoteca, la quale già si è resa tanto benemerita per l'incremento e per la classificazione della medesima, saprà risolversi a rettificare alcune attribuzioni, non altrimenti sostenibili di fronte ai concetti stabiliti dalla critica più recente, e a vie meglio determinarne alcune altre; cosa quest'ultima, ne conveniamo, non sempre facile nè possibile a conseguirsi. Questo sia detto in ispecie per quanto concerne gli artisti lombardi, autori della notevole serie di affreschi e delle relazioni che corsero fra loro, mentre parecchie delle opere che vanno, per esempio, sotto il nome di Bernardino Luino, non sono realmente opere di lui, o quanto meno furono eseguite col concorso di aiuti, come sappiamo che viene ammesso dal direttore medesimo.

Più facile cosa sarà di riescire a precisare i nomi degli autori di alcuno dei quadri ad olio collocati in diverse sale. Così siamo persuasi non mancheranno i giudici competenti d'oltralpe, capaci di stabilire se autore di certo trittico, ora attribuito alla Scuola tedesca antica,[1] sia a ritenersi, come saremmo inclinati a credere, quell'Herry de Bles denominato *il Civetta* (dal modo da lui usato nel segnarsi), non mancherà il mezzo di stabilire fra noi se certa tavoletta in forma di predella, rappresentante l'*Assunta cogli Apostoli* (Sala F, lascito Oggioni, p. 30, n. 16) e registrata come Scuola veneziana, non si possa determinare quale opera, o parte di un'opera, di Lorenzo Lotto, come apparisce dai tratti caratteristici del dipinto; se una *Andata al Calvario* (p. 37, n. 60 nello stesso ambiente) non meriti di essere posta definitivamente sotto il nome di Andrea Schiavone piuttostochè sotto quello vago di Scuola veneziana, secolo XVI; un « Santo domenicano seduto, con un crocifisso nella mano sinistra e una penna nella destra » (ovvero un ritratto di un frate?) (Sala I, p. 54, n. 135) meglio che alla Scuola di Ambrogio Figino vada aggiudicato alla Scuola parmigiana (forse allo stesso cugino del Parmigianino, Gerolamo Mazzola detto il Bedolo) e via dicendo.

Al contrario è ardua cosa il pretendere che le Direzioni delle Pinacoteche si dispongano spontaneamente a togliere alle raccolte a loro affidate l'aureola che viene loro dai nomi di grandi artisti, anche dove vengono evocati senza sufficiente fondamento.

Quanto alla Galleria di Brera, è il caso di dire che non perderebbe sensibilmente del prestigio della sua rinomanza quando pure in un prossimo Catalogo fossero adottate delle denominazioni più modeste per un piccolo numero di quadri. È da deplorare bensì che in Milano non rimanga altro dipinto del grande Leonardo se non l'ombra del suo insigne *Cenacolo;* ma a che serve cullarsi nella lusinga di possedere lo studio per la testa del Redentore nel disegno a pastello esposto a Brera, quando questo, osservato spregiudicatamente, sia nel modellato delle

datato 1647). Si sa come simili soggetti furono da quei pittori tolti spesso da episodi del Vecchio Testamento. Non sapremmo significare di che si tratti per l'appunto nella tela accennata, ma ci pare assai probabile che sia da ricercare fra uno di quei racconti biblici.

[1] Sala X, n. 435, p. 119, rappresentante la *Natività di N. S.* e la *Fuga in Egitto.*

forme, sia nella fattura molle ed incerta, non rivela per nulla l'opera del disegnatore per eccellenza, non ostante la distinzione tributatagli da tutte le *Guide* coll'applicazione della nota stella?[1] Quando una Galleria possiede due opere autentiche di Tiziano, come sono il *San Girolamo* e il ritratto del *Conte di Porcia,* gli si potranno sempre seriamente associare le altre due tele minori, le due teste di vecchi che vedonsi appese ai lati del San Girolamo? E un ritrattista quale il Van Dyck, così bene rappresentato nella mezza figura di giovine nobil donna, è veramente quello che ci si affaccia anche nel dipinto del ritratto virile che le sta vicino?

Più di tutti poi, se tornasse in vita siamo sicuri protesterebbe contro la profanazione del suo nome il grande Velazquez, per l'onore immeritato reso a una certa figura di un frate morto (o addormentato che sia), opera che mostra una certa bravura pel suo tocco franco e sicuro e l'effetto da impressionare, massime il popolino; ma cosa volgare in sè e priva affatto della distinta trasparenza e lucentezza della tavolozza del massimo fra gli artisti della Spagna.[2]

Comunque sia, in onta a queste riserve e ad altre poche che si avessero a fare, sta il fatto, che nel suo complesso il nuovo Catalogo fa onore non meno al suo compilatore che alla Direzione della Pinacoteca, tanto per la forma quanto pel contenuto.

E noi facciamo voti che abbia a servir d'incentivo a chi di ragione per promuovere con analoghi criteri il rinnovamento dei Cataloghi di ben parecchi dei nostri pubblici Musei.

GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Per la severità del luogo e del soggetto stesso sarebbe pur desiderabile per un altro verso, che fosse rimossa la cornice a legno chiaro, minuziosamente intagliata, affatto moderna ed accademica, che racchiude la testa di Cristo attribuita a Leonardo; cornice degna al più di figurare in qualche esposizione d'arte applicata all'industria, non già nella Pinacoteca di Brera.

[2] Il prof. Carlo Justi di Bonn, il primo conoscitore vivente delle opere di Diego Velazquez, è lungi dal confermargli il quadro di Brera, e non dev'essersi scostato gran fatto dal vero riconoscendovi il pennello del milanese Daniele Crespi. (V. la nota sua opera intorno al Velazquez, vol. II, p. 83).

LA BASILICA DI SAN MICHELE IN FORO IN LUCCA[1]



LA basilica di San Michele in Foro è fra le antiche basiliche lucchesi la più cospicua e importante dopo quella di San Frediano, e con essa va citata in tutte le storie d'arte; ma non è solo dovuto alla bellezza del monumento, sibbene all'epoca remotissima cui venne attribuita, per opera principalmente del conte Giulio Cordero di San Quintino, che nel suo notevolissimo studio sull'architettura italiana durante la dominazione longobarda, dato in luce nel 1829, proponeva la chiesa di San Michele, dopo quella di San Frediano « qual altro esemplare dell'architettura italiana propria dei secoli nei quali ebbe dominio fra noi la nazione dei Longobardi », dichiarandola « un primo saggio del risorgimento dell'architettura, e del passaggio che fece poi nel secolo seguente verso la maniera gotica ».[2]

E il plauso riportato dal lavoro del Cordero e il noto valore di lui, fecero sì che i suoi giudizi sulle chiese lucchesi si adottassero quasi universalmente da chi scrisse di poi, e perdurassero a lungo nella storia dell'arte. Senonchè, mentre nel dotto suo ragionamento svolse il Cordero delle belle e giudiziose considerazioni, e pose con esse basi più certe di quelle che prima si avesse la storia artistica di quegli oscurissimi tempi, non fu poi felice negli esempi ai quali ebbe ricorso, nel recare innanzi cioè i monumenti cui appoggiare le considerazioni e conclusioni sue. Così per le chiese lucchesi, dall'aver troppo fidato nei documenti, allora posti in luce, della lor prima fondazione, che le facevano risalire appunto a quell'epoca delle cui fabbriche andava faticosamente in traccia, fu tratto a non impiegare sufficiente oculatezza nell'esaminarle e giudicarne; laonde le sue argomentazioni intorno ad esse non ressero dinanzi ad una critica più accurata, e come già provammo per la basilica di San Frediano, così per questa di San Michele vedremo erronee le conclusioni sue.

Non è maraviglia che una gente guerriera come la longobarda eleggesse a suo speciale

[1] Essendo a cognizione che si stanno studiando alcuni restauri da eseguirsi intorno alla basilica di San Michele in Foro nella città di Lucca, mi è sembrato che possa riuscire a qualche utilità il rendere di pubblica ragione le memorie da me rintracciate intorno a quell'insigne monumento medioevale, e le considerazioni svolte nello studio di esso. È un capitolo di un lavoro sulle basiliche medioevali della provincia lucchese, al quale diedi opera già più anni addietro, e che rimane ancora inedito per cause indipendenti dalla mia volontà; ma che spero potrà presto uscire in luce, adempiendo (per quanto lo comportano le mie forze) al desiderio replicatamente espresso da molti amatori dall'arte, che tali importanti monumenti fossero fatti soggetto di accurato studio.

[2] CORDERO, *Dell' italiana architettura durante la dominazione longobardica;* Brescia, 1829, p. 256 e 266.

patrono l'Arcangelo guerriero, e ad esso moltiplicasse templi nelle varie parti d'Italia. Ammansita la prima ferocia e venuta alla fede dei vinti, la gente longobarda l'abbracciò con fervore e ritenne la fondazione di chiese e di monasteri una delle opere più valevoli all'acquisto dell'eterna salute; e frequenti ricorrono tali fondazioni negli ultimi tempi del suo dominio, dopochè le leggi di Liutprando ebbero permesso di testare *pro remedio animae suae.* [1] Forse però in nessun' altra città come in Lucca e in Pavia [2] si è conservata memoria delle molte chiese dedicate dai Longobardi all'Arcangelo; e in Lucca, lasciando di quelle nel territorio, ove pur ne son molte la cui prima fondazione può attribuirsi a quei conquistatori, dentro la stretta cerchia delle mura cittadine e accanto ad esse ne incontriamo assai che per il tempo e il nome dei fondatori siamo fatti certi essere state erette da personaggi di quella nazione.

Una ne fondava nel 721 presso le mura della città con annesso monastero, Pertualdo ricco cittadino, per solenne voto fattone in un pellegrinaggio a Roma, [3] la quale dal figliuolo di lui Pevedèo, che fu vescovo di Lucca, veniva dopo la morte del padre ricostrutta in altro luogo. [4] Altra nel 764 era fondata sul proprio territorio, entro la città da Teutprando in unione con la consorte Gumpranda, per rimedio delle anime loro; e questa pure sembra che avesse una casa attigua destinata a monastero. [5] Una terza con annesso monastero (e forse quello che chiamossi nel seguito San Michele di Cipriano, poi di Borghicciuolo, ed ora dicesi volgarmente *San Micheletto*) già era in piedi nel 786, e Deusdedi prete, figliuolo di Baroncio, costituitone rettore e patrono, l'offriva alla chiesa di San Martino insieme col monastero e con tutto ciò che possedeva. [6]

Altra chiesa dedicata all'Arcangelo sussisteva presso i muri della città, nel luogo chiamato *Scragio,* assai prima dell' 807, poichè in tal anno il prete Osprando offriva per l'anima sua alla cattedrale tal chiesa, che egli comprò già dal *quondam* Adalperto, cui era stata precedentemente donata dal prete Deusdona rettore di quella. [7]

Molto prima del 786 da Teudoracio prete e dalle monache Audosia e Teutperga era stata edificata e dotata quella che in tale anno veniva offerta alla chiesa di San Martino sede del vescovo, dal prete Deusdona rettore del monastero che le andava unito. [8]

Nè queste di cui si conservano memorie nelle più antiche pergamene erano forse le sole dedicate in Lucca all'arcangelo Michele. E in tanta quantità di chiese aventi il medesimo titolo è talora arduo il discernere con sicurezza quali carte appellino all'una od all'altra, se al titolo non segue nel documento un appellativo che distingua o indichi il preciso luogo ove la chiesa di che si parla era situata.

Dubitativamente presentava l'ab. Bertini nelle sue *Dissertazioni sulla storia ecclesiastica lucchese,* come documento di fondazione della chiesa di San Michele in Foro, quello del 764 che ne darebbe il merito ai devoti coniugi Teutprando e Gumpranda, lasciando ad altri di decidere se veramente potesse riferirsi a questa chiesa. [9] Non parve al Cordero di dovere accogliere dubbi su tal proposito, e, sebbene non avesse nessun più valido argomento del Bertini per portarne un definitivo giudizio, ritenne assolutamente quell' istrumento quale atto di fondazione della chiesa di San Michele in Foro. [10] Fece il simigliante l'altro accademico lucchese ab. Barsocchini (confortato probabilmente a ciò dal giudizio del Cordero) e ripubblicando nella continuazione dell'opera del Bertini il documento stesso con riportarne a miglior lezione alcuni passi, l'applicò esplicitamente a questa chiesa, alla quale già lo aveva riferito nel *Diario sacro delle chiese di Lucca.* E così come fatto esente da ogni discussione passò nelle storie d'arte l'anno di fondazione della chiesa di San Michele in Foro, e il nome dei suoi fondatori.

[1] Troya, *St. Longobarda,* t. I, p. 5.

[2] In Pavia, oltre la famosa basilica di San Michele Maggiore, erano altre cinque chiese dedicate all'Arcangelo, e cioè San Michele in Foro Magno, San Michele de' Mezzobarbi, San Michele in Monte, San Michele della Pusterla, San Michele *extra muros.* Dell'Acqua, *Basilica di San Michele Maggiore,* p. 22; Pavia, Fusi, 1875.

[3] *Mem. e doc. per la st. di Lucca,* t. IV, parte I, doc. 36.

[4] *Mem. e doc.* cit., t. IV, parte I, doc. 86.

[5] *Mem. e doc.* cit., doc. 58.

[6] *Mem. e doc.* cit., l. cit., doc. 97.

[7] *Mem. e doc.* cit., t. IV, parte II, Appendice, p. 12.

[8] *Mem. e doc.* cit., t. IV, parte I, doc. 97.

[9] *Mem. e doc.* cit., t. IV, dissert. V, p. 377.

[10] Cordero, op. cit., p. 258.

Ma al Barsocchini avvenne questo: l'accogliere come documento certo della erezione di San Michele in Foro il documento del 764, che ne fa autori Teutprando e sua moglie, lo trasse di necessità a doverne ritenere come spettanti a quella altri tre susseguenti, che evidentemente parlano della medesima chiesa fondata da Teutprando (non mai però indicandone il luogo), i due ultimi dei quali già erano stati anteriormente da lui stesso riferiti alla chiesa di San Michele di Cipriano. Per tali documenti Austrifonso diacono (figliuolo del fondatore) nell'anno 811 lasciava la chiesa di San Michele ad una monaca chiamata Eldroda, perchè potesse riunirvi un monastero di donne ed esserne abbadessa.[1] Trovasi poi nell'838 essere in quello succeduta ad Eldroda nella qualità di abbadessa la monaca Pertilda[2] ed ivi ricevere in tale anno offerte pel suo monastero; e similmente nell'anno 848, nel quale viveva tuttavia nel monastero stesso e in quello conservava la dignità d'abbadessa.[3] Ma da altro strumento ci apparisce come il vescovo Ambrogio concedesse nell'anno 845 in commenda per cinque anni ad Agano, già conte di Lucca e di Pisa, la chiesa di San Michele situata nel luogo che vien detto in Foro (*sita infra civitate ista lucense ubi dicitur Foro*) di potestà del vescovato, ed i beni ad essa attinenti, perchè fosser goduti da lui e da sua moglie Teutperga; con patto che, ottenendo in cotal quinquennio dal re Clotario un benefizio a quello superiore, la chiesa e i beni di San Michele tornassero immediatamente in potestà del vescovato di San Martino.[4]

Ora un tal fatto che involge contradizione, non sapeva il ch. Barsocchini come meglio spiegare, che supponendo avere il vescovo Ambrogio ristrette d'assai Pertilda e le sue monache, al fine di poter dare ad Agano in commenda vari beni della chiesa di San Michele in Foro.[5]

Ma tale supposizione non trova nei documenti veruno appoggio, perchè la concessione fatta ad Agano parla della detta chiesa di San Michele e di tutte le case e beni, mobili e immobili, servi ed ancelle ad essa pertinenti, dati al conte in usufrutto dal vescovo Ambrogio che ne disponeva come di beni spettanti al vescovato, e solo eccettuando alcune case nel luogo *Cascio;* nè minimamente accenna a monastero che fosse unito alla chiesa; dall'altro lato il documento dell'anno 848 ci mostra l'abbadessa Pertilda ricevere offerte per sè e pel suo proprio monastero e quindi esercitar sopra quello intero dominio. Di più, nell'aprile dell'anno 848 il vescovo Ambrogio allivellava a tale Godiprando prete e ad un Andrea, abitanti in Pomario, vari beni nel detto luogo, pertinenti alla chiesa di San Michele, e il Barsocchini medesimo osserva che per accadere tal fatto doveva essersi verificata la condizione posta dal vescovo ed esser cessato già in quell'anno il benefizio conceduto ad Agano.[6] Ma dunque il vescovo Ambrogio non aveva ristretto le monache per poter dare temporariamente in commenda ad Agano alcuni beni della chiesa di San Michele, e continuava anche dopo ad allivellarli ad altri.

Laonde in presenza di queste contradizioni che portano a dei supposti non appoggiati da alcuna memoria, a noi sembra evidente che i quattro documenti fra loro connessi degli anni 764, 811, 838, 848, voluti attribuire alla chiesa di San Michele in Foro, non spettino affatto ad essa, ma bensì ad alcun'altra delle chiese di San Michele sussistenti nella città;[7] e che la chiesa di San Michele in Foro non solo non avesse allora unito un monastero di donne, ma che nessun

[1] *Mem. e doc.* cit., t. V, parte II, doc. 374.

[2] *Mem. e doc.* cit., l. cit., doc. 545.

[3] *Mem. e doc.* cit., l. cit, doc. 655.

[4] *Mem. e doc.* cit., l. cit., doc. 628.

[5] *Mem. e doc.* cit., t. V, parte I, dissert. VI, p. 74.

[6] *Mem. e doc.* cit., t. V, dissert. VI, p. 73, nota.

[7] La pergamena dell'811, assai difficile a decifrare per la sua consunzione, fu sorgente di errori essendo stata da alcuni degli scrittori lucchesi ritenuta anch'essa quale documento di fondazione della chiesa di San Michele in Foro. Come però fosse variamente interpretata lo mostrano le diverse indicazioni che porta scritte nel tergo. Una di esse ci dice: *Edificatio Ecclesie S. Michaelis in Foro,* ma le parole *in Foro* sono scritte di carattere più moderno, cassando quello che prima vi si leggeva. In un'altra indicazione mezzo cancellata si legge: ..... *et doñs d.ª eccla sci Angeli, ubi habitat Vuinizellus,* dal che si rileva che veniva riferita alla chiesa di San Michele dei Guinizinghi. Anche il dotto accademico Cianelli, trascrivendo quella pergamena nei suoi numerosissimi spogli de' vari archivi lucchesi, che si conservano nella Biblioteca pubblica, notava: *si esamini però se appartenga alla chiesa di San Michele in Foro;* segno evidente che forte ne dubitava.

monastero le sia stato annesso fino al secolo XI, nel quale vedremo il vescovo Giovanni II imprendere a fondarne uno presso la chiesa stessa.

Dobbiamo dunque per l'esattezza storica rifiutare come documento di fondazione della chiesa di San Michele in Foro quelli che gli studiosi che ci precedettero ritennero poterle applicare; ma non però ne va sminuita l'antichità della sua origine, e forse anche si aumenta, giacchè è fuor di dubbio che essa sussisteva già da tempo indeterminato nel 795, parlandosi in tal anno della chiesa *Beatissimi Angeli sita ad Foro* in una pergamena dell'Archivio arcivescovile, per la quale Gundolperto del fu Gumperto le donava una sua casa ed i beni che possedeva in Cisognana; [1] e in quell'anno e nel susseguente in cui riuniva altre offerte, la chiesa stessa era governata dal rettore Gudiprando. [2]

Che poi nel secolo IX fosse provveduta d'assai beni, lo abbiamo già veduto dal citato atto dell'anno 845 con che veniva conceduta in commenda al già conte Agano; ed è comprovato da altri degli anni 864 ed 884 coi quali dai vescovi Geremia e Gherardo venivano permutate varie parti de' suoi possedimenti. [3]

Crederemmo però di dover ritenere che le chiese costrutte di questi tempi, in tanta moltiplicità fossero in generale modestissime fabbriche e la più parte piccoli oratorî, alcuni de' quali con una casa unita, atta a dar ricovero a poche persone dell'uno o dell'altro sesso. Osserva il Muratori, che i monasteri in quell'età, sia di uomini, sia di donne, si componevano di pochissimi individui, e questa era la ragione per cui vedevansi sorgere e cadere in breve tempo; e moltissimi esempi potrebbonsi addurre a conforto di tale sentenza. Anche nel caso nostro ben presto sperdiamo le tracce di varie delle chiese di San Michele già nominate e dei loro monasteri, ed un fatto che sta a comprovare luminosamente la poca importanza di quegli edifizi, lo abbiamo esaminando le carte che si riferiscono alla chiesa di San Michele edificata da Pertualdo nel 721 con un monastero annesso. La lettura dell'istrumento col quale il fondatore prefiggeva che i monaci che l'abitassero, dovessero ricoverare e soccorrere il meschino, la vedova ed il pupillo, e l'assai ampia dotazione fattale, ci potrebbero fare avere tal chiesa ed il monastero unitole in concetto di vaste e grandiose fabbriche; eppure morto Pertualdo il figliuol suo Peredeo le trasferì in altro luogo; il che certo non avrebbe fatto se si fosse trattato di ampie moli a grave spesa costrutte.

Queste considerazioni ci condurrebbero di per sè sole a pensare che anche la chiesa di San Michele in Foro non dovesse avere in que' secoli importanza molto maggiore di altre dello stesso titolo, nè per la sua vastità nè per ricchezza della costruzione; ma bensì che l'acquistasse in tempi assai posteriori.

Sorgeva sì nel luogo della città che altre volte abbellivasi del romano Foro, molto probabilmente decorato della basilica, con portici marmorei e con statue, come si conveniva a nobile municipio, a città che possedeva anfiteatro, teatro, terme e templi sontuosi ornati di graniti e di ricchi marmi orientali, e come ne fanno fede le moltissime colonne con le quali furono poi edificate tante delle basiliche cristiane; ma quel luogo era ora ingombro di meschine casipole costruite sulle rovine degli antichi edifizi, nè sol di case, ma pur d'orti e di siepi. Se non aveva affatto perduto il suo antico nome, dovevasi non già ai monumentali avanzi delle nobili fabbriche che vi sorsero un tempo, ma piuttosto a quella popolare tradizione che vediamo tuttavia quanto è tenace nel conservare ai luoghi delle città e dei contadi i nomi primitivi, anche quando non più vi rimanga vestigio della cosa per cui il nome era stato assegnato; tradizione per altro, nel caso nostro, che conservava il nome senza che più se ne intendesse forse il significato; il che ci par comprovare il modo con che il luogo trovasi designato nelle scritture, cioè *ubi dicitur foro,* e loco *dicto a foro,* e anche *a fore, adfore,* ed *affore.* [4] Un fosso che percorreva la città da

[1] *Mem. e doc.* cit., t. IV, parte I, doc. 115.

[2] *Mem. e doc.* cit., l. cit., dissert. V, p. 409, nota.

[3] *Mem. e doc.* cit., t. IV, parte II, append., doc. 1, e t. V, parte II, doc. 934.

[4] Con tutti questi diversi modi si legge indicata la nostra chiesa in molte pergamene fino al secolo XII. V. perg. di Santa Maria Corteorlandini nel R. Arch. di Stato in Lucca.

levante a mezzodì, chiamato la fossa Natale (e spieghiamo altrove donde le derivasse tal nome), era qui traversato da un ponte che pur chiamavasi il ponte *ad Foro,* del quale trovasi memoria fino alla metà del tredicesimo secolo; distrutto, secondo può ritenersi, quando la fossa venne coperta per far quivi la piazza sul finire del secolo nominato.

Intorniavano la chiesa un ospedale detto di San Michele e moltissime case, delle quali arduo e forse impossibile tornerebbe l'indagare cui spettassero in quei tempi ma delle quali però accenneremo chi avesse padronanza allorchè vennero abbattute.

Nessun cambiamento si trova che venisse apportato alla chiesa di San Michele nel secolo decimo, in che la vediamo ancora in pieno potere dei vescovi di Lucca, che ne infeudavano i beni, e ne fa prova l'allivellar che fece nel 976 il vescovo Adalongo a Fraolmo del fu Traolmo dei signori di Corvara, tredici case massaricie in Segromigno pertinenti alle chiese di San Michele in Foro e di San Frediano. [1]

Ma nel principiar del seguente secolo la chiesa stessa veniva arricchita da una splendida donazione. Un doviziosissimo uomo chiamato Beraldo e comunemente *Benzio,* della nobil prosapia dei Porcarensi, possessore di un gran numero di terre e castella, le legava buona parte del suo pingue patrimonio. Erano, una corte in Marlia, una parte delle corti e castelli di Mozzano, della Cune, della Verrucola, di San Donnino e della sua porzione di due castelli nel luogo detto *Croce.*

Di quei lasciti impetrò il vescovo Giovanni II, che reggeva allora la chiesa lucchese e cui spettava la proprietà della chiesa di San Michele e d'amministrarne i possedimenti, la conferma dall'imperatore Corrado, venuto a Roma a farsi cingere la corona imperiale da papa Giovanni XIX; facendo di tal grazia mediatori il pontefice e l'imperatrice Ghisla, che i cronisti dissero potentissima sull'animo del marito. E a rendere più efficace la preghiera, esponeva il vescovo essere suo proposito di edificare un monastero per rimedio dell'anima sua e dei suoi presso la chiesa di San Michele.

E Corrado, alla presenza del pontefice, dell'imperatrice e di molti cospicui personaggi di sua corte, concedeva al vescovo Giovanni un diploma pel quale non solo confermava alla chiesa di San Michele in Foro le donazioni tutte fattele da Beraldo, ma la prendeva sotto la sua imperial protezione. [2]

Tal documento conferma pienamente, ci sembra, quanto dicevamo più sopra, che nessun monastero, cioè, fu annesso fino a questi tempi alla chiesa di San Michele in Foro. Che se un monastero le fosse stato unito in antecedenza, non avrebbe il vescovo Giovanni annunciato semplicemente il proposito di erigervene ora uno, come un religioso pensiero sorto per primo in lui; sibbene avrebbe detto esser suo desiderio di restaurare, o di ampliare, o di ridonare alla chiesa il monastero che già si ebbe. Ma il vescovo non disse nulla di ciò. E che poi in quel tempo non esistesse presso la chiesa che una casa canonicale, ne abbiamo sicura prova in un istrumento del 1023, pel quale un tale Omicio donava per rimedio dell'anima sua la metà di un campo *alla chiesa e canonica di San Michele Arcangelo, edificate in Lucca l. d. a Foro;* [3] ma tal casa era per fermo ristretta ed atta solo alla dimora del custode o rettore della chiesa, come la possiedono tuttavia (e tuttavia chiamata canonica) le chiese delle campagne e anche quelle parrocchiali della città.

È da ritenere pertanto che il vescovo Giovanni adempisse con sollecitudine alla promessa fatta, erigendo, ove era quell'angusta canonica, un ampio fabbricato a guisa appunto di monastero, perchè a vita comune e regolare potesse riunirvi i preti e i canonici e chierici addetti alla chiesa di San Michele. Nè però senza contrasto potè questa godere il possesso dello splendido legato fattole da Beraldo, e il vescovo Giovanni dovè lungamente difenderlo dalle pretese dei nipoti di lui e di altri parenti; ma finalmente, nel 1038, undicesimo anno di regno dell'imperator Corrado, Cadolao cancelliere dell'imperatore, risiedendo in giudizio in casa del marchese Bonifazio nel castello di Vivinaia, contrada lucchese, si trattò dinanzi a lui, e presente l'imperatore

[1] *Mem. e doc.* cit., t. V, parte III, doc. 1471.

[2] *Mem. e doc.* cit., l. cit., doc. 1282.

[3] Arch. di Stato in Lucca, perg. di Santa Maria Corteorlandini, ad ann.

stesso, la causa del lascito di Benzio alla chiesa di San Michele, ed il vescovo Giovanni difendendolo contro Rainerio figliuolo di Cunimondo, i fratelli di lui ed altri congiunti, ne riportò favorevole sentenza.[1]

La fabbrica eretta presso la chiesa ad uso d'abitazione dei preti e chierici che l'ufficiavano, non prese però mai il nome di monastero, ma conservò sempre quello di *canonica;* ed in essa tutte le posteriori memorie ci dimostrano aver menata quei preti vita regolare sotto la condotta di un priore e talora di un abate.[2]

Ma non solo al vescovo Giovanni si dà merito di avere fondato quella canonica al fine di ridurre a vita comune e claustrale i preti della chiesa di San Michele, come fece per quelli della cattedrale e di altre chiese della sua diocesi onde venissero in essi a cessare gli abusi lamentati e conducessero santamente la vita a edificazione dei fedeli; ma gli si attribuisce pur anche dagli storici lucchesi dei passati secoli quello di aver riedificata la chiesa. E su questo punto capitalissimo per la storia del monumento conviene ora che si portino le nostre considerazioni.

Il conte Cordero, ritenendo come indubitata l'erezione del tempio poco prima del 764 per opera dei coniugi Teutprando e Gumpranda, riteneva ancora che « non abbia punto mutata la sua forma nè i suoi caratteri nel venir fino a noi »[3] non essendovi — egli dice — « documento o tradizione o indizio veruno che possa indurre a sospettare, nonchè a credere, che il nostro tempio, dopo l'accennata sua fondazione, sia stato in alcun tempo rifabbricato o ridotto in altra forma ». Anzi aggiunge che se già non fosse stata tal chiesa nell'anno 845 una delle primarie della città, come è di presente, non par probabile che sarebbe stata conceduta in benefizio ad Agano già conte, e forse conte di Lucca medesima. E nemmeno poteva supporre « che una chiesa meno nobilmente fabbricata sarebbe stata innalzata in mezzo al Foro, ossia alla piazza maggiore della città, dove gli antichi solevano collocare appunto la basilica, il più frequentato e cospicuo luogo delle loro colonie e municipi ».[4]

Ma invero degli argomenti tratti innanzi da chiaro archeologo a sostegno de' suoi asserti, nessuno regge ad un savio esame; e mostrandone la fallacia, avremo replicato anche ai seguitatori di lui, giacchè nessuno di questi produsse nuovi argomenti derivati da studi propri, attenendosi con piena fiducia a quelli stessi del Cordero.[5]

Già vedemmo come, sebbene la chiesa di San Michele in Foro sussistesse già da assai tempo prima del 795, essa non è però quella edificata nel 764, o poco innanzi, dai coniugi Teutprando e Gumpranda, e che il vero anno della sua fondazione ed i fondatori rimangono ignoti. Vedemmo ancora come si possa ritenere con molta ragione che questa chiesa al pari di assai altre di quel tempo non avesse grande importanza nella sua prima edificazione; nè nulla prova, quanto alla ricchezza e vastità della costruzione sua, l'essere stata dal vescovo Ambrogio data in commenda o in benefizio o in livello ad Agano già conte, poichè ciò ha relazione con le rendite di quella chiesa e non con la sua ampiezza e nobiltà architettonica, e poteva benissimo, anche in condizioni molto più umili delle presenti, esser dotata di assai vistoso patrimonio pei lasciti dei primi edificatori e per successive offerte. Ma nemmeno poi sarebbe invero necessario che se al vescovo Ambrogio piacque di provvedere precariamente alle necessità di un cortigiano caduto in disfavore e privato del suo comitato, dandogli a livello per cinque anni una chiesa e le facoltà di quella (secondo permettevano gli usi del tempo) avesse dovuto assegnargli la più ricca e la

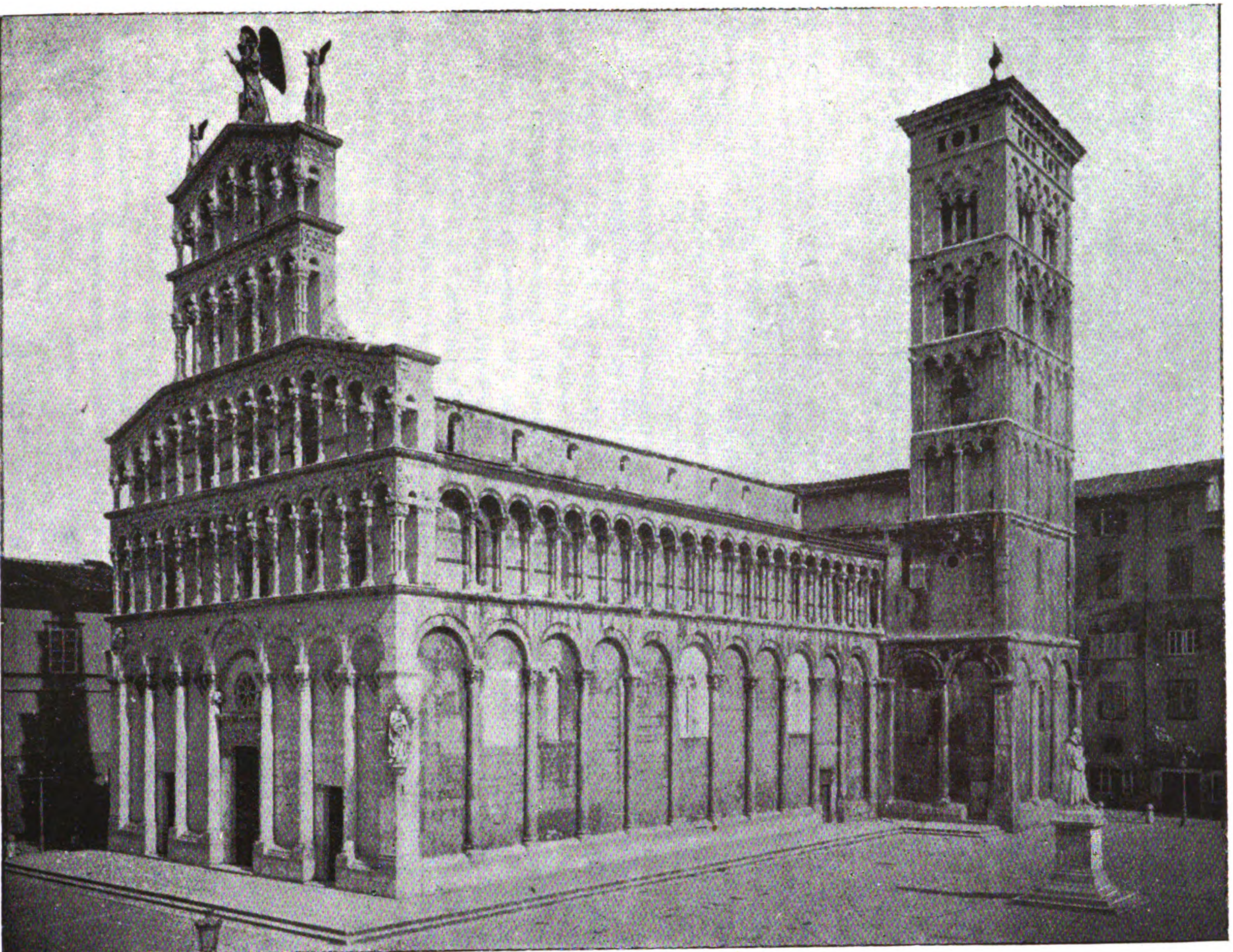
[1] Arch. arciv. di Lucca, *F. 36, vedi *Mem. e doc.* cit., t. V, parte I, p. 225.

[2] Perg. del Decanato, e di Santa Maria Corteorlandini nell'Arch. di Stato in Lucca.

[3] Op. cit., p. 61.

[4] Op. cit., p. 269 e seg.

[5] Anche l'illustre architetto e archeologo francese F. DE DARTEIN, nella sua grandiosa opera *Étude sur l'architecture lombarde* (Dunod, Paris, 1865-82), affidandosi al San Quintino annoverava la basilica di San Michele in Lucca fra i pochi edifici rimasti della metà del secolo VIII e facenti prova della persistenza del tipo della basilica romana in varie parti d'Italia, mentre in altre l'architettura religiosa era prossima a considerevoli innovamenti. Ma, recatosi poi in Lucca ed esaminate le basiliche di San Frediano e di San Michele, conveniva con noi pienamente che esse erano posteriori al secolo XI, e nell'Appendice al suo dotto volume rettificava quanto aveva detto di esse. V. op. cit., Appendice, *Notes additionnelles*, etc. Note *A*, p. 513.



BASILICA DI SAN MICHELE IN FORO IN LUCCA.

maggiore della città; ma di ciò non vorremo disputare, e sia pure che, fra quelle di cui il vescovo poteva disporre, la chiesa di San Michele in Foro fosse la più doviziosa. Quello però che non possiamo concedere in guisa alcuna al Cordero, è che una chiesa di meno nobile costruzione della presente non potesse essere stata innalzata in mezzo del Foro, ossia della piazza maggiore della città. Ohimè! quelli dei Longobardi non erano più i tempi nei quali il popolo conveniva nel Foro a trattare dei pubblici e privati negozi, e in mezzo al quale sorgeva la splendida basilica, dove i giudici sedevano a render ragione de' piati e amministrar la giustizia; quei tempi erano di lunga mano caduti! Gli Italiani sopravvissuti alle stragi, spogliati d'ogni loro diritto, giacevano sotto fiera oppressione, e sulle rovine dell'antica grandezza, sui fondamenti delle marmoree fabbriche, che ormai soli avanzavano, sorgevano meschine abitazioni e tuguri, formati di assi e di paglia.

Sotto l'umile portico di una chiesa adunavansi ora i mercanti e gli artieri (che sembrano essere pressochè i soli rimasti di origine romana) per trattare de' loro privati affari, felici ancora quando, ammansita la prima ferocia degli invasori e voltisi questi al cattolicismo, fu dato ai natii entrare a securtà nelle chiese, e sotto l'atrio protettore di quelle trattenersi a discorrere dei loro negozi.

E in Lucca già dicemmo come appena la tradizione avesse conservata memoria del luogo dove un tempo sorgeva il romano Foro, e come non la piazza maggiore della città, ma casipole ed orti e siepi ed un fosso ingombrassero adesso quel luogo; quindi nessuna ragione perchè qui dovesse edificarsi una splendida chiesa. [1] Nè lascieremo di notare che non nei centri delle città, ma bensì in luogo appartato e spesso fuor delle mura castellane, si eressero di questi tempi le chiese maggiori e più nobili, come le chiese Pievi. [2]

Meno poi concederemo al Cordero che nessuna tradizione o indizio rimanga, da far nemmeno sospettare che il tempio di San Michele sia stato dalla sua prima fondazione in alcun tempo rifabbricato, o ridotto ad altra forma; giacchè se non rimase, o non fu scoperto sin qui un documento scritto del fatto, la tradizione di questo venne raccolta da tanti scrittori lucchesi, che bisognerebbe anzi con ottimi argomenti dimostrarla falsa per aver ragione di non tenerne niun conto.

Ecco Giuseppe Civitali che scrive, essersi nell'anno 1027 fondata la chiesa di San Michele dal vescovo Giovanni e dall'imperator Corrado. [3] E il Tucci: « l'anno 1027 fu da Giovanni, vescovo di Lucca, edificata la chiesa di San Michele nella piazza ». [4] E il Sesti: « nel presente anno, 1027, il vescovo Giovanni II diede principio a riedificare la chiesa di San Michele in piazza, già edificata nell'811 ». [5] E il Samminiati: « L'anno 1027 fu dato principio alla fabbrica della chiesa di San Michele ». [6] E altre memorie potremmo addurre che accennano al fatto medesimo.

Vari poi dei citati scrittori, ed altri ancora, parlano di un restauro della basilica avvenuto il 1143, e il Civitali e il Dalli [7] citano a prova di ciò una iscrizione esistente nella chiesa, che il Civitali dichiarava essere il millesimo M.C.X.L.III che vedevasi scolpito nel pilastro a mano destra del coro.

Non solo dunque, secondo la tradizione e le memorie raccolte dai cronisti e dagli storici lucchesi dei passati secoli, la chiesa di San Michele sarebbe sta riedificata dopo il mille, ma

[1] Nel secolo XII tuttavia sussistevano intorno alla chiesa di San Michele e facevasi vendita di terre, cui erano uniti *casalini*, segno che erano terre coltivate a orto. (Perg. di Santa Maria Corteorlandini nell'Arch. di Stato in Lucca, 1111, 30 novembre e 1112, 24 marzo). In altro istrumento poi dell'anno 1134, si parla della *siepe della casa dei Foraboschi.*

[2] In Milano, ad esempio, erano di questo tempo fuor delle mura le chiese di San Vittore, Sant'Ambrogio, San Simpliciano, San Celso, Sant'Eustorgio, San Lorenzo, ed erano appunto le più importanti; ma infiniti son gli esempi che si potrebbero recare.

[3] Civitali, *Storie di Lucca,* p. 150. Ms. in Arch. di Stato in Lucca.

[4] Tucci, *Historie di Lucca,* p. 157. Ms. 108 nella Biblioteca pubblica di Lucca.

[5] Sesti, *Annali di Lucca,* t. I, p. 81. Arch. di Stato in Lucca.

[6] Samminiati, *Cronache,* t. I, p. 97 in Arch. di Stato in Lucca.

[7] Dalli, *Storia di Lucca,* t. I, p. 191. Ms. in Arch. di Stato in Lucca.

dopo poco più che un secolo un importante lavoro, sia di restauro, sia di accrescimento, l'avrebbe di nuovo modificata.

La critica e le memorie istoriche contrastano pertanto alle asserzioni ed agli argomenti del conte di San Quintino; vedremo ora se tali asserzioni possano essere appoggiate dall'esame del monumento.

La pianta della basilica è a croce latina; ora, per l'autorità stessa dell'illustre archeologo del quale prendiamo in esame i giudizi, sappiamo essere ben rari i sacri edifici dei tempi di Carlo Magno e dei secoli IX e X, che presentino tale pianta, sebbene ciò non fosse senza qualche esempio anche nelle basiliche delle età precedenti. E la nostra basilica di San Michele sarebbe appunto, secondo l'opinione del San Quintino, dei tempi prossimi a quelli di Carlo Magno; bisognerebbe dunque incominciare dal ritenerla per una delle rare eccezioni, al che invero siamo pochissimo inclinati, inquantochè l'indole del paese ci si mostra sempre così propensa alla forma più antica della basilica, cioè la rettangolare, che anche dopo il mille possono dirsi rare eccezioni le chiese lucchesi che se ne dilungano.

Già vedemmo come fosse un abbaglio dell'esimio Cordero e de' suoi seguaci, che la chiesa di San Frediano avesse in origine la crociera; e basilicali sono le chiese di Sant'Alessandro, di San Pier Somaldi, di San Cristoforo, dei Santi Simone e Giuda, di San Giusto, di Santa Maria Corteorlandini, tutte dentro la città, e le infinite che si possono citare nel territorio lucchese, ove la forma di croce latina potrebbe dirsi sconosciuta fino a secoli molto recenti. Mal si avviserebbe di trovare esempi di chiese a croce latina di secoli anteriori al mille in quelle di San Giovanni e di Santa Maria Forisportam, le quali vedremo a quanti restauri e rinnovamenti andassero soggette. Nessun appoggio si rinviene dunque nell'ambiente che circonda la chiesa di San Michele in Foro, per credere che potesse aver forma di croce latina fino dal secolo VIII.

Altro argomento di dissenso ce lo porge il campanile, il quale sorge nella chiesa di San Michele in Foro sul sinistro braccio della croce, contro il costume più osservato nelle chiese lucchesi di erigerlo sulla facciata, se non sempre isolato da essa.

Nè è da ammettere l'opinione che possa alla chiesa di San Michele essere stata aggiunta in appresso l'abside, il che porterebbe seco l'aggiunta della crociera; opinione non però manifestata dal Cordero, anzi esclusa da esso con l'additare *sole mutazioni ed aggiunte* apportatele, il rialzamento della tribuna, gli altari, le volte, la decorazione esteriore, la facciata.[1] Tale opinione venne prodotta dal chiaro erudito lucchese ab. Domenico Barsocchini;[2] ma della sua inverosimiglianza può convincersi chi esamini il monumento, mostrando esso come tutto sia nato al tempo medesimo di quell'ampiezza e di quella forma. Niuna differenza poi nel modo di connettere i marmi, nella qualità, grandezza e disposizione di essi; nessun minimo indizio di un innestamento possono acquistar fede a tale supposizione.

Le dodici colonne ed i capitelli su cui si volgono le arcate interne (come anche il Cordero ed il Ricci ammettevano) non sono in questo tempio, a differenza di molte altre chiese di Lucca, avanzi di romani edifizi, ma sono tutti di nuova costruzione e di marmo del vicino monte pisano; sono di ordine corintio e composito, e si vedono imitati da capitelli romani, senza che manchi però in alcuni di essi l'elemento medioevale che col romano viene ad unirsi. Bene è però da osservare non solo il loro disegno, ma pur anche il modo con che sono scolpiti, poichè cotale osservazione ci gioverà nel confronto che faremo dell'interno della nostra chiesa con la decorazione esteriore. E tale confronto ci porterà a riconoscere che di un medesimo tempo sono i capitelli su cui si volgono le interne arcate e quelli delle colonne incassate su cui girano gli archi decorativi che ornano l'esteriore dell'edifizio. Quante volte noi tentammo un tale riscontro, altrettante ne riportammo il convincimento che le parti decorative sia dell'interno che dell'esteriore (salvo beninteso la parte superiore della fronte e la superiore galleria dal lato di mezzogiorno) sono opera del secolo stesso.[3]

[1] CORDERO, op. cit., p. 271.

[2] *Diario sacro delle chiese di Lucca,* p. 239.

[3] Questa decorazione di arcate volgentisi su colonne incassate, si ripete in moltissimi altri monumenti luc-

Ciò farebbe cader di per sè l'asserzione del Cordero che il rivestimento di arcate che circonda tutto il tempio gli sia stato aggiunto parecchi secoli dipoi; ma gli si aggiunge l'osservare come chiaramente si manifesti che le pareti del tempio e l'ornamento loro sien nati ad un tempo medesimo, e le arcate siano in tal guisa congiunte a quelle, da escludere affatto l'idea di un rivestimento posteriore. Ma se il rivestimento esterno è coetaneo alla fabbrica, se il disegno ed il taglio degli esteriori ornamenti dimostransi del tempo degli interni, e con essi coincidono, converrà dire che tutto è sorto al tempo medesimo. Ora il San Quintino ed il Ricci dichiarano pur essi che l'ornato esteriore del tempio è posteriore al mille (nè vi ha occhio esercitato alle fabbriche medioevali che ciò non veda); dunque si fa chiaro che l'intera fabbrica fu il risultato di un unico concetto, e frutto dell'ingegno di un artefice posteriore all'undecimo secolo.

Ma il Cordero, nel suo concetto di esser dinanzi ad una fabbrica della seconda parte del secolo VIII, notava come qui per la prima volta presentasi *una nuova qualità di costruzione non più veduta per l'innanzi nelle chiese italiane di romana architettura*, cioè che gli archi non sono più tutti impostati sulla colonna secondo l'uso costante di prima, ma nel giungere alla tribuna invece della settima colonna sorge un pilone *di forma alquanto gotica,* fiancheggiato da ante o parastate, o pilastri incassati, i quali, oltrepassando i capitelli e le cornici, s'alzano poi alla sommità dell'edifizio.[1] Ed il Ricci, commentandolo, aggiunge che questa particolarità gli fece a colpo d'occhio giudicare la chiesa di San Michele qual primo saggio delle molte riproduzioni del secolo dei Carolingi e dell'importanza che davasi a rendere possibilmente ampio e maestoso l'arco di trionfo che introduceva al Sacrario.[2] E noi, non negando lo scopo di tali piloni, riguarderemo in quella nuova costruzione il pilone composto, caratteristico della maniera lombarda, della quale altri non incerti indizi ritroviamo nella nostra chiesa, senza però risalire all'epoca dei Carolingi coi due citati archeologi. E constateremo come la medesima forma e disposizione di tal pilone nel punto stesso della fabbrica vedasi nelle altre due chiese lucchesi di San Giovanni e di Santa Maria Forisportam, le quali pure (e lo mostreremo) tengono posto fra gli edifizi posteriori al mille.

Ma un fatto che potentemente appoggia esso pure gli argomenti e le osservazioni che adducevamo (riserbandoci a esporne più sotto un altro che mette a quelle il suggello) è questo che ora accenniamo. Nel tergo della fabbrica di San Michele si trovano impiegati come materiali da costruzione alcuni marmi sui quali sono scolpiti degli ornamenti, residui di qualche opera che andò distrutta; ed il carattere di essi ed il modo della scultura li dichiarano di tempo affatto diverso degli altri marmi scolpiti che veggonsi nella chiesa presente, e cioè molto più antico; giacchè tali sculture non hanno nessuna rotondità, nessun modellato, ma le parti ornamentali si distaccano piatte dal fondo, che è stato alquanto abbassato per dare a quelle un qualche rilievo, e le membrature interne ne sono accennate solo con leggieri solchi. Ora questi caratteri di scultura ci riportano indubbiamente ai secoli VIII e IX, e quei marmi appartennero quindi ad una più antica chiesa, della quale i materiali che potevano servire ancora vennero utilizzati nella costruzione della nuova fabbrica. Abbiamo pertanto nell'edificio che ci sta dinanzi vestigi di altro che lo precedeva, e i cui caratteri perfettamente si accordano coi tempi cui risalgono le prime memorie della chiesa di San Michele in Foro; mentre i caratteri della presente si accordano con quelli ai quali la tradizione raccolta dagli antichi scrittori delle cose lucchesi l'attribuisce. E se non ci inganniamo, non ci rimarrebbero a desiderare prove maggiori del suo rinnovamento.

Le conseguenze pertanto che il San Quintino ed il Ricci derivavano per la storia dell'architettura italiana del secolo VIII dall'esame della basilica di San Michele in Foro, rimangono campate in aria, mancando loro ogni sostegno; ma molto naturalmente si spiega invece per questa

chesi e pisani. In Lucca vedesi nelle facciate delle chiese di Santa Maria Forisportam e di San Cristoforo, e nel territorio nelle due pievi di Santa Maria del Giudice, in quella di Villa Basilica, ecc.

[1] Op. cit., p. 263 e seg.

[2] Ricci, *Storia dell'architettura*, t. I, 254.

guisa l'analogia che il Ricci osservava fra le due chiese di San Frediano e di San Michele in Lucca, e molte altre delle toscane costruite dopo il mille. « Da Fiesole a San Miniato (è il Ricci che parla), [1] volgendo lo sguardo da un lato all'altro della Toscana, non fu a noi dato ritrovare una chiesa di qualche rinomanza, che rimontando al primo periodo del secolo XI non sia analoga alle principali chiese di Lucca; oppure se fondata nel successivo periodo non seguiti a presentare le medesime forme più o meno perfezionate ». Ma attribuendo, com'egli ed il San Quintino, le principali chiese di Lucca al secolo VIII, essi le facevano antecedere alle altre in un miglioramento o in un cangiamento essenziale dello stile architettonico, di quasi tre secoli; e nella storia dell'arte questi esempi isolati di un diverso avviamento che per secoli si arrestò in una città, non operando sulle vicine i suoi effetti benefici o dannosi, noi non sapevamo vederlo, e massime in Toscana. E meno ce lo rendeva credibile il vedere come dopo il mille da un lato all'altro di essa si propaghi celeremente il nuovo stile, e per tutta quanta, non solo nelle città, ma presto nelle villate sorgano templi che se non tutti tengono dell'identico modo d'architettare, tutti accennano a un generale e unanime risorgimento, con quelle varietà che denotano il vario gusto degli artefici, o la maggiore o minor tendenza delle popolazioni ad accogliere quei nuovi elementi architettonici che vennero a modificare gli antichi. Ma ogni maraviglia di quella relazione scompare, riportando le chiese lucchesi alla lor vera età, cioè a' primi tempi dopo il mille. [2]

***

Provato così che la chiesa di San Michele in Foro è posteriore al secolo XI, resta ora ad esaminare quand'essa veramente fosse costrutta, e ad indagare se sia possibile di designarne l'artefice.

Non ha per fermo nulla di inverosimile che il vescovo Giovanni II, incuorato dalla conferma imperiale del pingue lascito di Beraldo e dal privilegio concedutole dell'imperial protezione, volesse che una parte degli acquistati possedimenti o de' loro redditi servisse a riedificare la chiesa di San Michele più vasta e più nobile che prima non fosse; e ad opera consimile vediamo ne' medesimi tempi aver dato mano i vescovi suoi vicini Ildebrando e Jacopo Bavaro, edificando l'uno San Miniato al Monte, l'altro la cattedrale di Fiesole, e l'un d'essi aiutato dall'imperatore nel pio divisamento. Senonchè, esaminando il diploma dell'imperator Corrado del 1027 col quale si confermava alla chiesa di San Michele la donazione di Beraldo, vediamo come in esso si parli bensì dell'edificazione di un monastero, ma non si accenni affatto a un riedificamento della chiesa; e siccome a noi non è noto nessun altro documento del 1027 che espressamente parli di quella, così ci vien fatto di dubitare, come già osservammo per San Frediano, [3] se gli storici e cronisti lucchesi non abbiano pure in questo caso riferito anche alla chiesa ciò che il documento dice pel monastero; e che le cure del santo prelato, prima che all'ampliamento ed abbellimento di quella, fossero veramente rivolte ad approntare quel monastero che abbisognava per poter dar mano alla desiderata riforma dei preti che ufficiavano il tempio.

E che tale riforma egli operasse veramente, e che il clero di San Michele mediante lo zelo suo accettasse di condurre vita regolare nel monastero o canonica da lui edificata presso la chiesa, non vediamo ragione perchè se ne debba dubitare. Scrisse è vero il ch. abate Barsocchini, sembrare che il pio desiderio del vescovo Giovanni di erigere un monastero presso la chiesa non fosse poi mandato ad effetto, perchè nel 1075 si trova che la chiesa era tuttavia governata da preti; [4] ma tal fatto nulla prova in contrario, poichè il vescovo Giovanni voleva ivi erigere un monastero, non per chiamarvi dei monaci, ma perchè vi si riducessero a vita comune e regolare i preti di

[1] Ricci, *Storia dell'architettura*, t. I, p. 421.

[2] Anche il march. Selvatico, nella sua opera *Le arti del disegno in Italia - Storia e critica*, e il Cattaneo, nel suo bel lavoro *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, convenivano interamente in tale nostro convincimento, esposto nello studiare che facemmo esse basiliche, quantunque in modo sommario, nella *Guida di Lucca* del 1877.

[3] Nel capitolo cioè che riguarda quella basilica.

[4] *Mem. e doc.* cit., t. V, parte I, p. 223.

essa chiesa, come desiderava introdurre la vita comune e regolare in tutte le altre chiese della città e dei suburbi cui era addetto un buon numero di preti e di chierici, al fine di togliere le frequenti ragioni di scandalo. E difatti sappiamo che nel 1041 già era introdotta fra i chierici di Santa Maria Forisportam, che nel 1046 vi si assoggettarono i canonici di San Frediano, e nel 1048 il clero di San Martino, e tutti per opera del medesimo vescovo Giovanni. [1] È dunque anzi a ritenere che ampliata o riedificata del tutto la casa canonicale (e vedremo poi che fu assai nobilmente fabbricata e vastissima) potesse il vescovo innanzi la sua morte vedervi ridotto a vita regolare quel clero, e divenir esso, con la purità del costume e lo zelo religioso, causa di edificazione ai fedeli.

Nè ha maggior valore la notizia che la chiesa di San Michele passasse poi in mano dei monaci benedettini, dai quali ne fosse operato un restauro nel secolo XII; giacchè i benedettini mai non ebbero stanza presso la chiesa di San Michele in Foro, e tutti i documenti ce la mostrano ufficiata sempre da preti e da canonici retti da priori con la regola di Sant'Agostino, appunto perchè erano stati ridotti a vita comune. [2]

Ma accennato per amore della verità storica che della riedificazione della basilica di San Michele per opera del vescovo Giovanni non sussiste, o non è conosciuta, una speciale memoria, ripetiamo non aver nulla di inverosimile e di improbabile che egli, oltre al fabbricare presso a quella una vasta casa canonicale a guisa di monastero, desse principio anche alla riedificazione della chiesa; e specialmente dopo che nel 1038 le venne assicurato, per la solenne sentenza imperiale pronunciata in Vivinaia, il possesso del lascito di Benzio. La quale riedificazione condotta a lunghi intervalli, come è caso frequente nella storia dei sacri edifizi, dovè durare per più di un secolo, ed essere portata a compimento soltanto nel 1143, data che lo storico Civitali diceva leggersi nel pilastro a mano destra del coro.

E quella data si legge ancora chiarissimamente sul designato pilastro, scolpita in belle cifre, che conservano la forma romana, non con l'identica disposizione con che la riferisce il Civitali, ma bensì a questo modo divise:

MC° XLIII.

E qui davvero non sappiamo che cosa dover pensare del conte di San Quintino, senonchè la passione fa talora velo agli occhi anche delle persone più stimabili e dotte.

Il suo lavoro sull'architettura italiana durante la dominazione longobarda aveva riportato il premio del concorso bandito dall'Ateneo di Brescia ed il plauso di gran parte degli eruditi italiani e stranieri; ma non però tutti accolsero le sue conclusioni, e i fratelli Sacchi, emuli a lui nel concorso, impreso a demolirle con scritture pubblicate nei giornali del tempo, cercando mostrare che il San Michele di Pavia e le chiese lucchesi, basi de' suoi ragionamenti, non appartenevano al tempo da lui designato; perchè l'una non fu ricostrutta dopo il mille, e le altre erano invece, nel presente stato loro, fabbriche del risorgimento al mille posteriore. Della basilica poi specialmente di San Michele in Foro dicevano essere nel coro della chiesa stessa una lapide latina, che precisava l'anno in cui ebbe luogo il suo rifacimento. [3]

[1] *Mem. e doc.* cit., t. V, parte I, p. 234 e seg.

[2] Il ch. BARSOCCHINI ripetè nel suo *Diario sacro* quella notizia che aveva data il Manzi nell'anteriore (p. 239); e non fu invero felice in quanto disse sulla chiesa di San Michele in Foro; e ciò essendo avvenuto ad un uomo così dotto e studioso com'egli era delle antichità lucchesi, mostra come la matassa delle notizie sulla chiesa medesima sia tutt'altro che facile a dipanare.

[3] La notizia di tali polemiche l'abbiamo da due lettere del San Quintino medesimo al marchese Cesare Lucchesini di Lucca, nella seconda delle quali, esponendo la sua difesa, esortava l'amico a scrivere *due o tre facciate intorno a ciò*, e farle pubblicare da qualche giornale ben conosciuto in Italia. Furono date in luce dal compianto amico nostro dott. ANGELO BERTACCHI nel suo bel lavoro che ha per titolo *Storia dell'Accademia lucchese* (*Mem. e doc. per servire alla storia di Lucca*, t. XIII, parte I, p. CXXXV e segg., nota) e in quelle lettere il San Quintino mostra tanto convincimento di ciò che scrive, da dover ritenere che gli errori in cui cadde furono veramente involontari.

Difendeva il San Quintino in lunghe lettere ad eruditi lucchesi amici suoi il proprio lavoro da quelle accuse; e parlando di San Michele, invocavali a testimoni che nessuna iscrizione relativa alla chiesa sussisteva nel coro, e che neppur, ch'ei sapesse, la vide alcuno dei tanti che scrissero sulle antichità lucchesi. Egli diceva che avendo visitata minutamente la chiesa in ogni sua parte, e fino sopra le vôlte e fra le colonne della facciata, *non aveva trovato iscrizione più antica del millesimo solitario* MDXLIII, *che sta intagliato nel pilastro davanti all'uscio della sacristia, anno probabilmente in cui fu fatta la vôlta.*

Ora, come può essere che egli, esperto archeologo, avendo esaminato cotesto millesimo di cui accenna perfettamente il luogo, scolpito appunto su uno di quei piloni composti all'ingresso della crociera, dalla forma de' quali egli desumeva conclusioni importanti pel suo assunto, abbia potuto leggere MDXLIII in luogo di MC° XLIII, e andare cercando la spiegazione di quel *millesimo solitario* nella data della costruzione delle vôlte?

Come può spiegarsi che facendo lo studio delle fabbriche lucchesi, e indagandone notizie in quegli scrittori che parlano *delle lucchesi antichità,* non si sia imbattuto nelle storie di Giuseppe Civitali, in quelle pagine ove tal millesimo è riferito nella sua verità, designando il luogo dove si trova scolpito *nel pilastro a mano destra del coro;* e non abbia riflettuto egli, dotto illustratore di antiche chiese, che in esse il coro era appunto dalla crociera al basso, e il pilastro indicato non doveva però cercarsi in prossimità dell'abside o coro presente?

Sono di que' fatti ai quali (escludendo la mala fede per la stima grande dell'uomo) non può trovarsi spiegazione che nella superficialità delle osservazioni, o nella preoccupazione dell'animo tutto assorto in un concetto anteriormente formato, e che toglie di vedere ciò che potrebbe contrastargli.

Per noi dunque la data preziosa 1143, scolpita in uno dei piloni che terminano le navi e su cui si volge il grand'arco che mette alla crociera, segna l'anno nel quale la chiesa restò compiuta. [1]

Quanto poi alle spese della sua edificazione, non ci par da tacere la molta probabilità che oltre le offerte private, che per tutto il corso del secolo XI e del seguente si trovano fatte alla chiesa di San Michele, i cittadini possano esser venuti anche col danaro pubblico in aiuto del lavorio, e lo abbiano sospinto al suo compimento per far di essa la sede dei maggiori consoli della città, i quali si adunavano nella vicina ed angusta chiesa di Sant'Alessandro Maggiore; e che si eleggesse a ciò questa di San Michele anche perchè situata nell'antico Foro, giacchè ora sì che per le franchigie riconquistate e per i risuscitati nomi delle romane magistrature, era anche permesso di rammentare l'antica dignità di quel luogo, e formare il proposito di rinnovarla, costituendovi intanto un grandioso e nobile edifizio che fosse sede ai consoli e destinato a convocarvi le assemblee popolari.

Ad appoggio di tale opinione possiamo anche addurre l'esempio di Genova, il cui duomo, innalzato pure col concetto che servir dovesse al culto e alle popolari adunanze, in quell'anno medesimo 1143 era a quelle approntato, giurando i consoli di recarsi, se invitati, ad alzar tribunale in quel tempio o in Santa Maria di Castello. E faremo poi osservare come appunto nel principiar del secolo XII si trovino in Lucca le prime memorie che parlino dei maggiori consoli, poichè per la morte di Matilde, avvenuta il 1115, la città, già salita pei commerci a certa ricchezza, cominciò, ad esempio di altre, a reggersi con tale magistratura; e presto la troviamo levarsi in potenza e inviare ambasciatori ai signorotti vicini per farli desistere dalle reciproche offese; e quelli accettarne la mediazione e il giudicato, convenendo davanti ai consoli lucchesi ad esporre le loro querele nella chiesa di Sant'Alessandro, ove, come già dicemmo, risiedevano.

Ora par certo che se la chiesa di San Michele fosse stata fin d'allora compita e nella forma

[1] Il riferirla ad un restauro, come fece alcuno dei cronisti lucchesi, è fuori di luogo, perchè, mentre non ha nulla di sorprendente che la costruzione di quel ricco edificio cominciata dopo il 1038 si protraesse fino al 1143, mal può supporsi invece che una fabbrica così solidamente costrutta avesse bisogno di un grandioso restauro pochi anni dopo il suo compimento.

presente, si sarebbe scelta fin da principio per sede dei consoli e per adunarvi i Consigli come fu in appresso.

I politici avvenimenti che si susseguono nel secolo XII mostrano la sempre crescente forza e importanza che andava acquistando la città e la vita rigogliosa di cui faceva prova; e se di questo secolo non ci restano documenti per constatare quando precisamente i maggiori consoli trasferissero nella basilica di San Michele la loro residenza, i primi che abbiamo del seguente ce li mostrano insediati in essa, e quivi convocare il popolo a consiglio.

Che anche dai canonici di San Michele si sia potuto contribuire ed incitare a un ricco rinnovamento, e pel fervore religioso rinato con la nuova vita e le nuove discipline cui s'erano assoggettati, e fors'anco per una certa emulazione di quelli di San Frediano non vuolsi negare; ma che però non ne fossero essi soli gli autori, lo prova il vedere che la chiesa aveva un'opera laicale, e di essa disponevano gli operai ed i consoli della parrocchia, dei quali dovevano i canonici ottenere il consentimento, se avessero voluto far lavoro che toccasse in qualche guisa alla fabbrica. Laonde tutto ci sembra avvalorare l'opinione esposta, che il popolo di Lucca abbia nel secolo XII contribuito a far più splendido il rinnovamento della basilica, e ne affrettasse i lavori pel fine accennato. E con le induzioni storiche consuona lo stile del monumento, il quale, e per la particolarità della costruzione e pel genere dell'ornamento, dimostra nella massima parte l'opera del secolo XII.

Degli autori o autore della fabbrica il nome andò smarrito insieme con quello di tanti altri esimi artefici medioevali, sia per l'incuria de' nostri antenati di tramandarcene la memoria con documenti scritti, sia per essere state distrutte le lapidi alle quali essi lo avevano affidato. Però lo studio dei monumenti coevi può alcune volte somministrar qualche lume a tal proposito, e noi senza pretendere alla sicurezza, sapendo come non di rado riescano fallaci anche le congetture che erano formate con la maggior copia d'indagini e di criteri, non vogliamo però lasciare di porre innanzi il nome di un illustre architetto come probabile autore del compimento della basilica.

Chi si ponga a considerare la facciata della chiesa di San Cristoforo *de Arcu* in Lucca, non può non rimanere colpito dalla speciale somiglianza che la decorazione della sua parte inferiore mostra con la decorazione esteriore delle navi e della inferior parte della facciata di San Michele, tutta condotta ad archi voltati sopra colonne incassate, con capitelli e basi di identica foggia; e chi continui ad esaminare i particolari di quella facciata, osserverà come la cornice intagliata che ne corona il primo ordine sia del tutto simile, pel suo carattere e pei suoi intagli, alla cornice che corona il primo ordine della facciata e dei fianchi nella chiesa di San Michele. Osserverà, di più, come nella facciata di San Cristoforo l'estremità del pilastro del second'ordine, al disopra della cornice, non piombi esattamente sul vivo dei pilastri o contrafforti inferiori che sono alle due estremità della facciata, ma sia ritirato indietro per parecchi centimetri; e recandosi poi innanzi alla fabbrica di San Michele vi troverà ripetuta la medesima costruzione nel lato della crociera su cui elevasi il campanile, e qui anche in modo più pronunciato.

Questi riscontri, che non ci sembrarono di lieve peso e massime l'ultimo che è una particolarità la quale non si ritrova in nessuna delle fabbriche lucchesi salvochè in queste due, ci condussero a pensare che ad un medesimo artefice fossero da attribuirsi la facciata della chiesa di San Cristoforo e la basilica di San Michele.

E siccome la facciata di San Cristoforo si sa essere stata eretta almeno in parte da *maestro Diotisalvi,* per la lapide che si conserva in quella chiesa, [1] nella quale si dichiara che la chiesa di San Cristoforo ebbe da lui il suo compimento, così ci demmo a studiare l'opera più

[1] In questa lapide collocata nella piccola nave di destra si legge:

✠ GAUDEAT DŌTISALVI MAGISTER
NEC COMPAREAT EI LOCUS SINISTER.
N̄A ĪPE ME PERFECIT.

grandiosa che si conosca di quell'insigne artefice, cioè il battisterio pisano, per vedere se altrettanta corrispondenza passasse fra la basilica di San Michele e quell'edificio. Con grande soddisfacimento, più che ci addentrammo in cotale studio, più ci apparvero caratteri identici nell'una e nell'altra fabbrica, giacchè, non solo le arcuazioni rette da colonne incassate che ornano il primo ordine del battisterio pisano sono molto simili a quelle che intorniano la basilica di San Michele in Foro, ma la forma e decorazione delle finestre in quello aperte (non comuni ad altri monumenti pisani del tempo) sono identiche a quelle delle tre finestre che illuminano l'absida della chiesa lucchese; e a chiunque la esamini, quella somiglianza perfetta non può sfuggire.

Nè manca alla chiesa stessa la decorazione di una losanga a vari ricassi sotto ciascuna delle arcate, decorazione comune ai monumenti pisani, e massime al duomo e al campanile, fabbriche di poco anteriori al battisterio; particolarità che ravvicina sempre più a quei monumenti lo stile della basilica di San Michele. Ora il battisterio pisano fu fondato l'anno 1152 o 1153 secondo lo stile pisano, nè è supponibile che cominciata un'opera di tale importanza, e per condurre la quale con molta sollecitudine i Pisani fecero i più generosi sforzi, il valente architetto (sia esso pisano o lucchese o d'altra parte d'Italia, il che finora non potè conoscersi), la intralasciasse per portarsi a dirigere fabbriche altrove. Dunque Diotisalvi dovette essere in Lucca a compiere la chiesa di San Cristoforo nel tempo precedente; ed ecco che sempre più ci avviciniamo a quegli anni in cui dalle memorie lucchesi e dalle considerazioni da noi fatte, risulta che si lavorasse al compimento della basilica di San Michele, compimento datole nel 1143, come dichiara il millesimo scolpito nel pilastro presso l'antico coro.

Nè a moltiplicare i raffronti, i quali non sono mai troppi in questioni siffatte, ometteremo di notare che in un pilastro del battisterio pisano lasciò Diotisalvi scolpito il proprio nome e il tempo del compimento suo.

***

Nessuna notizia che si riferisca alla fabbrica troviamo nelle poche carte rimaste che attennero al priorato di San Michele, tanto di questo secolo che del seguente; e ciò è una nuova prova che l'amministrazione della fabbrica era affatto separata da quella del patrimonio canonicale. Ma il monumento ci mostra che sul finire del secolo XII o nei primi del susseguente, tornavasi a lavorare intorno alla basilica, e se ne voleva abbellita la fronte da una ricca facciata. Non può accertarsi se questa fosse stata compita e venisse poi trovata troppo semplice, ovvero se (come è più probabile) la facciata della basilica fosse rimasta incompiuta dopo averla condotta fino all'altezza delle navi minori, con la medesima decorazione di archi voltati su colonne incassate che circonda tutto l'edifizio. A compierla venne chiamato un artefice che teneva la qualità di marmolario della cattedrale, e al quale devesi in gran parte la facciata di quella; vogliam dire quel Guidetto che in essa lasciò il proprio nome insieme col ritratto proprio e la data 1204. Non è invero provato da documenti, e nemmeno è noto se la facciata di San Michele precedesse o seguisse quella della cattedrale; ma che al medesimo scultore debbano attribuirsi ambedue, lo prova evidentemente l'identità dello stile e la ripetizione nell'una e nell'altra delle medesime forme e dei particolori ornamenti.

E questa pure, nel concetto di chi le diede principio, avrebbe dovuto avere un porticale dinanzi a sè, seguendo le più antiche consuetudini, e ne fanno fede le impostature degli archi lasciate nei contrafforti laterali, e le mensole ricorrenti lungo tutta la fronte che veggonsi preparate a sorreggere l'armatura di un tetto. Ma quel concetto non venne posto ad atto da chi la continuava, forse perchè, essendo le adiacenze della chiesa occupate, come dicemmo, da caseggiati, e da quel ponte che tuttavia sussisteva pel passaggio della fossa Natale, l'erezione di un portico avrebbe sempre più sminuito lo spazio davanti ad essa; ovvero perchè l'uso dei portici andasse di questo tempo meno seguìto come molte altre chiese della medesima epoca in Lucca e in Pisa dimostrano; fatto è che la facciata fu eretta senza porticale, e l'opera di Guidetto si trovò limitata alla parte di essa che si innalza superiormente al primo ordine di archi.

La condusse l'artefice con quei diversi ordini di loggette così usate nello stile pisano-lucchese, i cui piccoli archi si volgono su colonne o di vari marmi, o arricchite dei più svariati e fantastici ornamenti, sia scolpiti, sia di commesso, con capitelli svariatissimi e riccamente scolpiti; seguenti nei lati col loro decrescere la pendenza dei tetti delle navi minori, ed elevate nella parte centrale fino a superar l'altezza della maggiore, ove un'ultima galleria decrescente ai due lati disegna le pendenze del tetto della nave medesima, e fa, ad un tempo, ufficio di timpano.

Con questa facciata servendo Guidetto, come sembra innegabile, ad un concetto prestabilito, di voler rialzate quando che fosse le navi della chiesa, sorpassava di tanto l'altezza dell'edificio cui era unita, che la facciata rimase un muro isolato per molti metri al di sopra delle tre navi della chiesa. Decorava poi lo scultore la fronte delle quattro gallerie sovrapposte con intarsi fantastici d'ornamenti e di animali fondeggiati con verde di prato appunto come nella facciata della cattedrale; nè tralasciò la caratteristisca decorazione di teste umane e di animali di tutto rilievo impiantate nella congiunzione degli archi.

La sommità del timpano veniva poi arricchita di tre statue, l'una colossale nel centro figurante l'arcangelo Michele che calpesta e trafigge con la lancia il dragone infernale, e altre due ai lati, di molto minor dimensione, rappresentanti due angeli, che posano sopra una base a forma di edicoletta.

Notevole è ancora in questa superior parte della facciata la varietà nella forma delle finestre introdotte dall'artefice nel muro che fa fondo alle loggette, comparendovi anche una finestra ad arco acuto, la qual forma si mostra in Lucca per la prima volta in quest'edificio ed in tale finestrella. Vi sono poi le finestre arcuate a tutto sesto, la bifora lombarda, la rettangolare, quella a rosa, e quella a occhio di bove; talchè può dirsi che vi si veggano tutte le forme conosciute a quel tempo.

Il supposto che già si avesse il pensiero di elevare a maggiore altezza le tre navi della basilica, e che a tale concetto servisse Guidetto nella costruzione di quell'altissima facciata, che si presenta a prima giunta come uno strano capriccio, è confortato da più ragioni. L'una, che non si hanno nè in Lucca, nè in Pisa, ove pure sono parecchie facciate consimili, altri esempi di tale sproporzionata elevazione (che non avrebbe ragione d'essere) della facciata sopra le navi della chiesa. L'altra, che quell'occhio a traforo eseguito nel centro della terza galleria, e che ora rimanendo sulla parte della facciata che sovrasta alla nave media non ha ufficio, nel concetto di un notevole rialzamento di questa avrebbe servito insieme a illuminarne l'interno e adornarne la sommità.

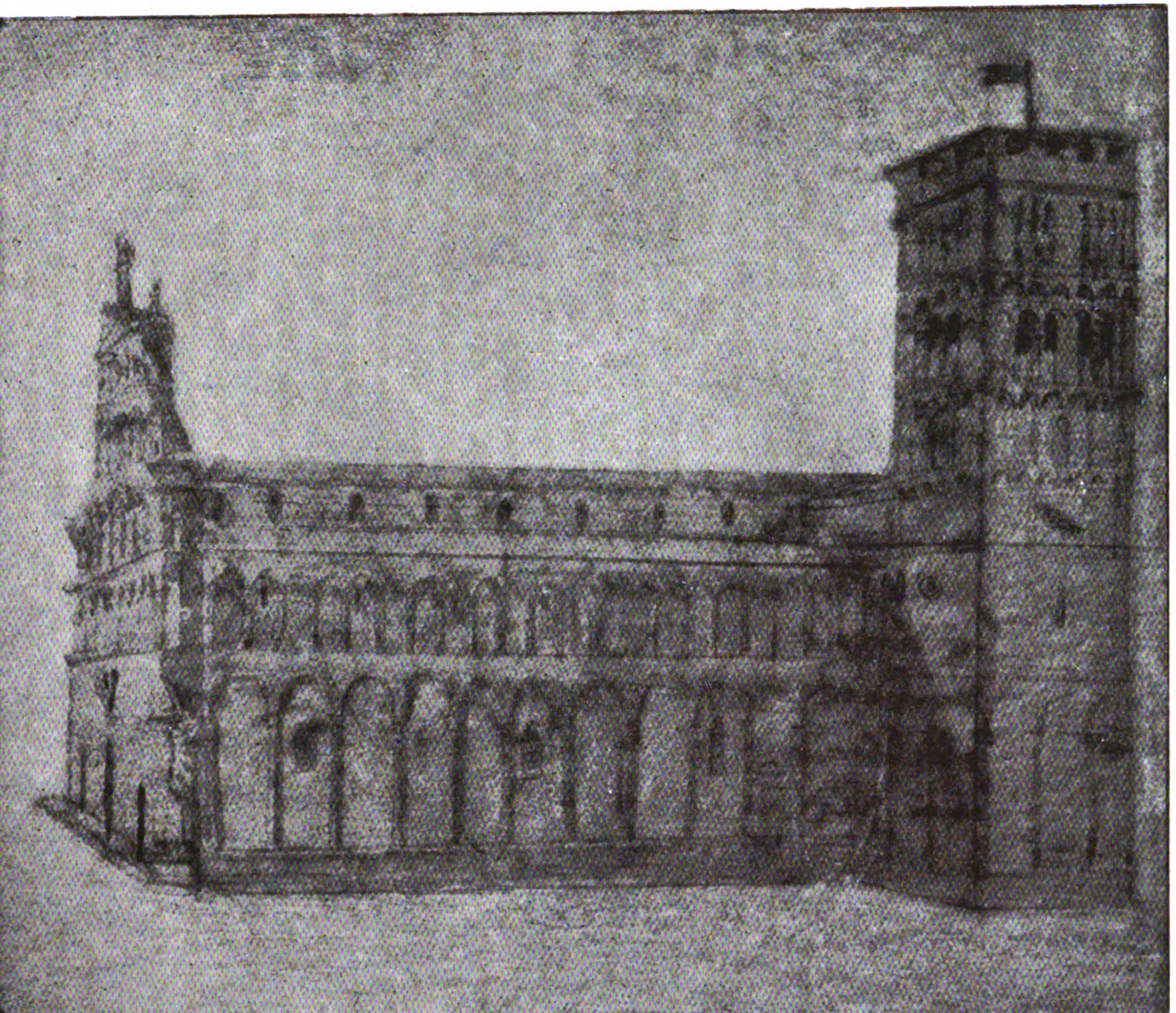
La terza e più valida è, che veramente si dette poi opera al rialzamento delle navi, e per una di esse (la sola che venisse compiuta) si fece per guisa da portare ad una grandissima diminuzione di quel falso muro della facciata.

Forse nella metà del secolo stesso fu dato compimento alla torre o campanile della basilica col disegno generalmente adottato per i companili del territorio lucchese, cioè con una decorazione di finestre bifore e trifore, e di una cornice di archetti che ne segna i vari piani. Ed a far ritenere ciò conduce il fatto, che di quel tempo furono fuse tutte le sue campane. Una sola è del fine del secolo XIV, perchè fu in tal tempo rinnovata, essendo rotta l'antica; ma le altre sono della metà e della seconda metà del secolo XIII, una sola del suo principio, cioè del 1215.

Furono tutte eseguite da artefici pisani: Bartolomeo e Andreotto e Lotevingo suoi figliuoli, Bencivenni, Jacopo, Guidotto. Sembra dunque che nella seconda parte del secolo avesse la torre il suo perfetto compimento. Dovette essere elegante di proporzioni, e slanciata più che altra della città, ed ora apparisce invece alquanto tozza per essere stata disfatta di un ordine come vedremo, e per aver poi, in tempi relativamente recenti, soppórtato un restauro che le tolse nella sua sommità la forma originaria.

*
* *

È singolare che il Comune di Lucca non edificasse, a simiglianza delle altre città, un palazzo dove risiedessero i suoi reggitori, ed altro per l'abitazione del potestà e de' suoi familiari. Certo



LA BASILICA DI SAN MICHELE IN FORO, NELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XVIII

(Da un disegno di Cristoforo Martini, detto il Sassone).

è che il Comune non ebbe un palazzo proprio fino a che disfatta l'Augusta non si portò a risiedere in quello edificato da Castruccio; e le case poi dove abitavano i potestà ed i pretori furono dal Comune tenute ad affitto fino al secolo XVI.

I pubblici atti si ordinavano dal potestà e dai consoli militari nella canonica di San Michele fino dal secolo XII, ed a questa si dava il nome di palazzo;[1] lo che mostra come fosse per quei tempi sontuosamente edificata, e forse più splendida di ogni altra casa della città. Ma nella seconda metà del secolo XIII si vollero adunare in quella anche i Consigli della Repubblica che si convocavano fino allora nella chiesa; nè essendo a ciò la canonica di sufficiente ampiezza, il Reggimento nel 1277 fece invito al priore e ai canonici di ampliare ed alzare il palazzo, approntandolo a tal uopo. Ed il priore e il capitolo, assentendo, rivolgevansi ai consoli della parrocchia ed agli operari perchè permettessero loro di costruire una scala, che partendosi dai gradi della chiesa verso la porta di tramontana formasse al palazzo un accesso più comodo e bello dalla chiesa stessa. E la concessione fu data con patto che la scala non impedisse l'adito alla chiesa dalla porticella già detta di tramontana, e che se i Consigli del Comune cessassero di adunarsi in quel palazzo, dovessero il priore ed i canonici disfare la scala edificata ad ogni richiesta dei consoli e degli operari.[2]

Di questo tempo pertanto venne costrutta la grande arcata o cavalcavia aderente alla crociera della chiesa, il quale, mediante la scala che si apre nella sacrestia, pone ora in comunicazione la chiesa col palazzo del Decano, mentre allora la piccola stanza che ora è sacrestia era occupata dalla scala alla quale dava accesso una porta (di che sono visibili ancora le tracce) che aprivasi a lato della porta di tramontana della chiesa. La canonica poi, per l'alzamento e l'accrescimento datole e forse perchè in quell'occasione se ne rinnovò l'aspetto, prese il nome di *Palazzo nuovo di San Michele;*[3] ma sembra nondimeno che ancor non fosse sufficiente alle adunanze numerosissime cui era destinato, e il 1297 il Comune di Lucca ne procurava un nuovo ampliamento con l'acquisto di una casa a quello aderente, pel prezzo di mille fiorini d'oro.

Trovandosi allora troppo angusto lo spazio che rimaneva attorno alla chiesa e al palazzo pel gran concorso del popolo e dei venditori che ivi convenivano, fu deliberato dal Comune di farvi grandiosa piazza dai lati di mezzodì e di ponente, atterrando l'ospedale di San Michele che stava in prossimità del campanile, e comprando, par abbatterle, molte case di cittadini. Esse furono quelle dei Martini, dei Ricconi, Bulgarini e nepoti, degli Orlandi, degli Agolanti, Salamoncelli e consorti, dei fratelli del quondam Giovanni Sanzanime poste nella contrada di San Senzio, dalla porta di San Frediano. Nè trovando ancor bastevole quell'allargamento, pochi anni appresso, cioè nel 1306, vennero comprate altre case pel valore di « mille duecento libbre di denari lucchesi di piccioli al corso di piccola moneta », e furono quelle (situate nella medesima contrada di San Senzio in porta San Pietro) pertinenti a Bartolomeo del quondam Betto Villanuova, a Taddeo del quondam Donato Villanuova, e a Ciomeo del quondam Simone Villanuova. Più un edificio di torre non completo, con casa e anticasa, acquistati da alquanti della casata dei Rosciampeti pel prezzo di libbre mille seicento di denari lucchesi di piccioli.[4] Un terzo aumento

[1] Lo prova una carta del 3 aprile 1201. Pergamena de' Servi ad ann. Arch. di Stato in Lucca.

[2] *Lib. de' contratti dell'opera di San Michele dal 1258 al 1312,* Arch. della Cancelleria arcivesc. L'accademico Cianelli non sembra che interpretasse rettamente l'istrumento di che si tratta, con attribuire quel lavoro al Comune di Lucca. Essendo la concessione dei consoli ed operari fatta al priore e canonici e ad essi imposte le condizioni, è chiaro che il lavoro fu eseguito da essi. Nè il palazzo ampliato o riedificato si disse del Comune, ma conservò il nome di Canonica di San Michele, o Palazzo di San Michele. Il Comune ne pagava al priore e Capitolo l'annuo fitto di L. 142, soldi 4 e denari 6. Nel terreno del palazzo poi erano botteghe e banchi di cambisti (Arch. di Stato in Lucca, *Lib. di mandatorie dell'anno 1336,* cominciato in *kalendas augusti*). Anche la dogana del sale si teneva a pigione dall'Opera di San Michele a ragione di L. 106 e soldi 5 ogni 6 mesi (Lib. mandat. medesimo).

[3] Nelle Riformag. del 3 aprile 1294 si legge: « Congregati, ecc..... *in palatio novo S. Michaelis in Foro* »; e ai 22 luglio anno detto: « *Datum in palatio in quo detinentur Consilia Luc. Com. quod est Canonice S. Michaelis in Foro* » (Arch. di Stato, Capitoli, n. 1).

[4] Arch. di Stato in Lucca, Capitoli, libr. 1.

si procurò nel 1332, mentre stanziava in Lucca il vicario di re Giovanni di Boemia, e fu mediante l'acquisto delle case e casalini del Caro e de' consorti, degli Srambi e dei consorti, dei Bonconti e dei consorti, di ser Nello Cortevecchia e di Forte Paganelli. [1]

Diremo ancora come a rendere onorata e venerata questa piazza su cui prospettava il palazzo dove tenevansi i Consigli del Comune, fu nello statuto del 1308 decretato che nessuno potesse venir su di essa e nell'attiguo palazzo di San Michele arrestato per debiti; e raddoppiavasi la penale per chi ferisse o ingiurasse alcuno su tale piazza, riguardata qual sacro asilo come le chiese, le curie, il Consiglio, il palazzo del potestà. [2]

Anche dopo che le passeggere glorie di Castruccio ebbero trascinata la città in un lungo e disgraziato periodo di signorie forestiere, ed infine nel dominio odiatissimo dell'emula Pisa, continuarono gli anziani a risiedere e deliberare nel palazzo di San Michele; e forse ivi risiedette anche il potestà nominato dai Pisani, e non in altro luogo come vien detto da alcuni cronisti. Vi abitò poi Giovanni dell'Agnello, quando assoggettata la patria alla sua signoria, ebbe anche quella di Lucca, acquistandovi il nome di *crudelissimo tiranno.* [3] E dal balcone del palazzo di San Michele fece quella caduta, che avendogli impedito di cavalcare a Pisa tostochè gli giunsero notizie del sollevamento di quei cittadini, fu a lui precipua cagione di perdere il dominio di ambedue le città.

Un tale avvenimento venne riguardato dai Lucchesi come vendetta del cielo contro l'odiato Signore, e per lo sfregio da lui fatto alla chiesa di San Michele, con ordinare, secondo narrano i cronisti, la demolizione di una parte della torre, alcuni dicono perchè essendo altissima giungeva a Pisa importuno il suono de' suoi bronzi; [4] altri, perchè sovrastava alla torre ghibellina dell'Augusta, sulla quale s'inalberavano i segnali di corrispondenza con Pisa, trasmessi a questa dalla torre del San Giuliano. E narrasi che il Dell'Agnello avesse anche manifestato il pensiero di volerne trasportate a Pisa le campane; talchè andavasi dicendo dal popolo lucchese: *ora ài le campane di Sancto Michele, che quelle volei mandare a Pisa; Idio e sa Michele n'à mostrato miracolo.* [5]

L'asserzione dei due storici Civitali e Dalli, che la torre venisse abbassata sotto la signoria del Dell'Agnello, sebbene ciascuno d'essi ne accenni ragioni diverse, si riferisce però alla causa stessa, cioè all'essere quella elevatissima; e le asserzioni loro sembrano confortate dall'esame della torre che ora invero è bassa in confronto della sua larghezza, contrastando allo stile del tempo. Di più, osservando al modo con cui terminano alla sommità la torre di San Martino, quella di San Frediano ed altre delle maggiori della medesima maniera di architettura e del tempo medesimo nel territorio lucchese, cioè con due ordini eguali di finestre trifore o quadrifore, ne si fa molto credibile che questa di San Michele venisse ribassata di un ordine; ed a ciò si dovrà por mente quando, volendo compiere i restauri dell'importante basilica, si toglierà alla torre il disdicevole cappello con che venne sformata, ridonandole la merlatura, unico genere di finimento che le sia proprio. [6]

Pochi anni che la città ebbe ricuperata la propria indipendenza gli operari di San Michele in Foro si accinsero ad un importante lavorio, che già dicemmo pensato e preconizzato nella costruzione della facciata, cioè al rialzamento delle tre navi della basilica. [7]

[1] Bongi, *Bandi lucchesi,* p. 6; Bologna, Romagnoli, 1863.

[2] *Mem. e doc.* cit., t. III, parte III, p. 252.

[3] V. Sercambi, *Cronaca,* nell'Arch. di Stato in Lucca.

[4] Civitali, *Storia di Lucca,* p. 59. Arch. di Stato in Lucca.

[5] Sercambi, *Cronaca ms.,* in Arch. di Stato in Lucca, cart. 71[to].

[6] Che il finimento attuale sia opera della metà circa del secolo xviii lo prova il disegno che ne trasse il pittore Cristoforo Martini detto il Sassone, nei primi decenni di quel secolo; nel qual disegno che si conserva con gli altri del Martini stesso nell'Arch. di Stato in Lucca, la torre si vede terminata alla sommità in modo ben diverso dal presente, e assolutamente precario.

[7] La notizia data da alcuni cronisti lucchesi e ripetuta da vari de' moderni eruditi, che la galleria superiore del fianco di mezzodì fosse fatta da Paolo Guinigi, va posta fra le infondate, e diremo di più che, oltre esser contraddetta dai documenti che produciamo, nello scorrere i libri di spese delle fabbriche innalzate da Paolo non ci abbattemmo mai a vedervi nominata la chiesa di San Michele.

Il Trenta, nella sua *Guida di Lucca* dell'anno 1820 (che più propriamente deve dirsi la *Guida* del Cordero, dimostrando le lettere di lui che egli ne fu il principale autore, compiacendosi di far passare per archeologo il gentile amico che l'ospitava) assegnava all'anno 1377 la costruzione della marmorea galleria che forma il secondo ordine della nave minore dal lato di mezzodì. Non ci dice egli da qual memoria ciò gli risultasse, ma non andò lontano dal vero, giacchè i documenti rintracciati da noi ci assicurano che tal lavoro fu eseguito intorno a quel tempo, e che al 1379 l'Opera di San Michele vi aveva esaurito le sue sostanze.

Una supplica dell'operaro di San Michele in Foro al vescovo di Lucca Paolo Gabrielli di Gubbio, esistente nella cancelleria arcivescovile dell'anno 1379, ci mostra l'Opera di San Michele rifinita di mezzi per un imponente lavoro *di rialzamento dei muri della chiesa* da essa Opera e dai vicini di recente eseguito con fortissima spesa, e per compiere il pagamento del quale era costretta a far vendita di beni dell'Opera, del che imploravasi la concessione dal vescovo, come di cosa già stabilita di piena concordia de' cooperari, vicini, e parrocchiani della chiesa. [1]

Il secondo documento che rafforza il primo è una riformagione del Comune di Lucca dell'anno 1383, dalla quale veniamo a conoscere un'istanza rivolta al Comune dall'operaro di San Michele, perchè volesse provvedere al rifacimento di una campana, che si suonava per adunare il Consiglio quando questo risiedeva nel palazzo di San Michele, e che trovavasi rotta da tal tempo; dicendosi come non potesse venir rifatta dall'Opera, attese le gravissime spese cui aveva dovuto sottostare. [2]

Ora siccome nessun'altra memoria dopo quella del 1379 apparisce fino al secolo XVI, che mostri essersi condotti lavori intorno a quel tempio, risulta indubitato che al rialzamento delle navi fu data opera non molti anni prima del 1379, e che in quest'anno si dovette sospendere il lavoro per l'esaurimento delle sostanze dell'Opera, rimanendo così compiuto solamente per la navata minore dal lato di mezzodì.

E qui ci piace di alquanto soffermarci per chiarire esattamente il concetto di tal lavoro.

Esaminando la fabbrica, noi vediamo che, discoperto il tetto della piccola nave di mezzodì, ne venne rialzato il muro per tutta la lunghezza, incrostandolo con un filo di marmi bianchi, poi con una lista di verdi; e quell'alzamento essersi poi coronato di una scolpita cornice, la quale venisse a riunirsi a quella che orna il primo ordine della facciata.

Con ciò si è rotta la colleganza di linee che sussisteva prima fra il fianco e la crociera, pel ricorrere che faceva anche intorno a questa la primitiva cornice della nave; segno evidente che dalla facciata si prende ora il punto di partenza, e si mira a collegarsi ed armonizzare con essa nel lavoro intrapreso. Elevasi poi la navatella per modo che giunga all'altezza del secondo ordine della fronte, costruendone il muro di marmi bianchi listati da fasce di verde di prato, appunto come nella facciata, nel qual muro si aprono sette finestre oblunghe ad arco acuto, non semplice o a *sezione di barca* come quello delle finestre sottoposte, ma rotto in archetti. Se ne adorna poi la parte esteriore con una galleria di poca profondità ad archi giranti sopra esili colonnette, che riprendendo in modo abbastanza armonico la galleria della facciata, ha com'essa i cunei degli archi alternati di bianco e di verde, e come in quella la congiunzione degli archi è ornata da una testa umana scolpita di tutto rilievo, modo di ornamentazione che, principiato due secoli innanzi, vediamo ancora adoperato in tutti gli edifici lucchesi di questo tempo. Sulla sommità di tal galleria si ricolloca il tetto, la cui

[1] « Coram vobis, reverendo in Christo Patre et domino domino Paulo, Dei et apostolice sedis gratia lucano Episcopo. Franciscus Magister Ture Operarius Operae Ecclesiae S. Michaelis in Foro pro dicta Opera et pro aliis quooperaris et vicinis ac parochianis dictae operae et Ecclesiae cum debita reverentia exponit, *quod propter novum opus et laborerium nuper factum in dicta Ecclesia per dictos operarios et vicinis in elevatione muri dictae ecclesiae, noviter constructi magnos expensas incursi,* adeo quod ultra introitum dictae operae superest debitum trecentorum florenorum et ultra, qua propter providerunt dicti operari et vicini unanimi voluntate, vendere de bonis dictae operae petiam unam terrae, etc. ». (Cancelleria arcivescov. in Lucca, lib. delle Collazioni, n. 33, c. 101to).

[2] Arch. di Stato in Lucca; Consiglio generale, 31 dicembre 1383.

armatura va ad impiantarsi nella nave media superiormente alle finestre che si aprivano in quella; le quali, per tal modo, rimangono aperte non più all'esterno, ma nella nave minore.

Chi opinasse che questo alzamento della nave di mezzodì non dovesse servire che ad un ornato maggiore del fianco della chiesa per la parte esterna, e che nulla dovesse vedersene internamente, dovrà però dirci il perchè fu anche internamente costrutto con tanta cura, con rivestimento di marmi perfettamente lavorati e commessi come sono gli altri delle pareti del tempio che rimangono visibili. A che tale spreco di materiale e di lavorazione, se quel rialzamento avesse dovuto rimanere nascosto fra due tetti? E quando ciò fosse stato, non dovevasi lasciare al suo posto l'antica travatura della navata e prepararne al nuovo tetto una semplice e rozza come quella che non sarebbe vista da alcuno? Invece le mensole scolpite ed i travi squadrati e dipinti sui quali il nuovo tetto riposa, mostrano chiaro, o essere quello il materiale che serviva anteriormente al cuoprimento della navatella e che ora fu portato più in alto, o che dovendo l'armatura del tetto rimanere come per l'innanzi visibile dall'interno della chiesa, fu come la prima ricostruita nobilmente e come quella dipinta.

Posto ciò in sodo, che l'alzamento cioè della navatella di mezzodì doveva rimanere e rimase all'interno del tutto aperto e visibile, il concetto del lavoro intrapreso rimane chiarito evidentemente.

Chi vorrebbe sostenere che la navatella di tramontana non dovesse elevarsi alla medesima altezza e venir costrutta nell'identico modo, attribuendo a que' bravi trecentisti il concetto di una fabbrica zoppa all'esterno e all'interno?

Chi vorrebbe negare che col rialzamento delle navi minori non dovesse porsi in armonia quello della maggiore? E siccome il rialzamento delle navi minori era accordato con la nuova facciata e veniva a corrispondere ad un ordine di quella, perchè non avrebbe dovuto procedersi in egual modo e con gli stessi artistici criteri nel rialzare la nave maggiore?

E l'alzamento di quella nave fu cominciato dandole otto finestre per illuminarla, giacchè, come si è detto, le primitive finestre della nave stessa rimanevano accecate dal rialzamento delle navi minori. Giunti però a breve altezza col muramento, la mancanza di danaro, come spesso avvenne in antico ed avviene ai nostri tempi, fece sospendere il lavorio e ricuoprire la fabbrica, rimanendo essa ben lungi dal conseguire l'altezza che le era designata.

E che la nave media sia assolutamente incompiuta, non solo per essere rimasta senza il rivestimento marmoreo, ma sibbene nella costruzione sua, lo dimostra l'essere sì poco elevata sulla nave laterale, che apparisce mozza, ed offende la sveltezza dell'edificio; lo dimostrano le finestre, che non hanno nè quell'altezza nè quella forma che avrebbero dovuto ottenere secondo lo stile del tempo, non essendo già ad arco acuto come quelle della nave minore, ma rettangolari ed architravate, in modo evidentemente precario, con pezzi d'asse; lo mostra infine il tetto, che si impianta proprio su di esse, senza spazio intermedio da dare luogo ad una cornice di finimento, il che non vedesi mai usato nelle fabbriche di questo tempo, nè dei vicini.

Che poi quelle finestre, ora per due terzi chiuse da muramento, dovessero rimanere aperte, anzi siano state aperte, ed abbiano illuminato la nave media fino alla costruzione delle vôlte, lo fa chiaro la decorazione di pittura che mostrano nell'imbotte, e che vi fu eseguita quando, dovuto dismettere il lavoro di rialzamento e ricuoprire la fabbrica, convenne rendere all'interno decente la parte rialzata della nave, forse con minore spesa di quella che sarebbe abbisognata per apporvi il rivestimento marmoreo. Ciò si ottenne con un fregio dipinto a grandi figure esprimenti santi personaggi del vecchio e nuovo Testamento, collocati in tante edicole l'una aderente all'altra; la quale decorazione dovette essere di un ottimo effetto, congiungendo armoniosamente la parte marmorea dell'edificio all'intravatura, che forse fu pur essa tutta dipinta di ornamenti in colori a guisa di commessi.

Che nessun vestigio di rialzamento si veda poi nella navata minore dal lato di tramontana, [1]

[1] Sopra la nave di tramontana vi era bensì un rozzo muramento a mattoni che serviva ad uso di magazzino, e fu demolito negli ultimi restauri di questo secolo; ma persone competenti che ebbero campo di esaminarlo mentre era in piedi, ci assicuravano che esso non poteva affatto riguardarsi come un principio del rialza-

non può produrre nessuna maraviglia; poichè, non volendo togliere al culto la chiesa, il lavoro non potè essere eseguito che nave per nave; e per conseguenza non si sarebbe posto mano al rialzamento della nave minore suddetta, che dopo compiuto quello della maggiore. Dovuto cessare dal lavorìo, essa rimase nel suo stato primiero.

*
* *

Con tale opera si arrestano i lavori di edificazione della basilica di San Michele in Foro, non mai ripresi dipoi; e con questi si chiude il periodo di vera importanza per la storia architettonica della basilica. I lavori di cui ora toccheremo brevissimamente formano il periodo dei malintesi restauri ed abbellimenti che incominciarono disgraziatamente nei primi del Cinquecento, e vennero fino al principio del nostro secolo senza interruzione.

Le chiese che ora si andavano edificando riboccavano di luce, splendevano d'oro, di ornamenti e di pitture di smaglianti colori, facendo apparire povere e cupe le medioevali con le loro finestrelle esili, con le brune travature, con le pareti coperte di modesti dipinti. Perduto il sentimento religioso che aveva guidato nella costruzione di quegli edifici così atti al raccoglimento e alla preghiera, non poteva più intendersi la ragione di quel misterioso lume che in essi si era voluto; quindi l'aborrimento di quella semplicità e di quella modesta luce all'antica, e l'affannarsi di ridurre alla moderna più che fosse possibile i vetusti edifici, e il plauso a quegli imbastardimenti. « Questa chiesa (dice Giuseppe Civitali nelle sue istorie) è stata adornata di assai volte e di altari, e di altre cose redutte alla moderna per consiglio et maestria di Francesco Marti, orefice eccellente, et non meno giuditioso in opere d'architettura ».

Ci duole di trovar direttore, e forse istigatore dei guasti della nostra basilica, quel Francesco Marti, amico a Matteo Civitali, orefice davvero eccellente ed anche buon architetto in ciò che del proprio operò, come il palazzo Cenami in Lucca; ma i lavori che si compirono in questo secolo e nel seguente nella basilica di San Michele sono purtroppo quelli stessi che si compierono in quasi tutte le antiche chiese e conseguenza dei principî d'arte che invalsero.

Quanto danaro speso a guastare, che sarebbe stato sufficiente a compiere il grandioso lavoro lasciato a mezzo nel cadere del secolo XIV e dare perfezione all'edifizio seguitandone il concetto!

Già si è veduto come quello fosse rimasto; e certo non doveva far bell'effetto all'interno quella nave di tramontana tanto più bassa di quella di mezzodì. Il priorato di San Michele era stato ottenuto in commenda da Silvestro della nobil famiglia lucchese dei Gigli, vescovo vigorniense, e il nuovo commendatario, mentre procuravasi splendida residenza nel palazzo che veniva conceduto ai Cenami di fabbricarsi, con l'opera del Marti, su case e botteghe pertinenti alla chiesa di San Michele, volgeva l'animo ad abbellire questa; del che dette incarico al Marti stesso.

Costruire la vôlta sulle tre navi della chiesa, nascondendo gli alzamenti apportati alla nave di mezzodì ed alla media, e restituire così all'interno la simmetria, oltre al togliere la vista della intravatura che allora appariva cosa di somma rozzezza; chiudere le antiche finestrelle delle navi minori e della crociera, ed aprire dei grandi finestroni rettangolari, sbranandone i muri per illu-

mento di questa nave, cominciato nel secolo XIV, ma esser bensì un lavoro di tempi molto posteriori, e che venendo a piombare sul muro sottoposto non lasciava luogo alla costruzione della galleria, simile a quella della nave di mezzodì che avrebbe dovuto decorare pure questo fianco. È dunque da ritenere senza dubbiezza, che quella costruzione fosse eseguita nel secolo XVI, solo per procurare alla chiesa un magazzino, e forse quando si fecero le volte.

minarle; allargare, tagliandole, le finestre dell'abside; chiudere con un gran muraglione le due altissime arcate sorreggenti il campanile, lasciandone solo tanto di aperto da fornire due basse cappelle alla base di esso; riempire queste e le navi con grandiosi altari: ecco il concetto del Marti, o almeno quella prima parte de' suoi concetti che in quei primi tempi si condusse ad effetto. Troviamo difatti che il 1512 si lavorava tuttavia intorno alle vôlte, cui gli altri lavori tennero dietro. Poi, soppresso il priorato da Leone X ad istanza del vescovo Gigli e de' suoi fratelli Giovanpaolo e Matteo, ed eretta la chiesa in secolare e collegiata con un decano e nove canonici, il vescovo Silvestro disponeva perchè nella chiesa fossevi una cappella gentilizia spettante alla sua famiglia, e contenente il suo sepolcro. E, lui morto, fu infatti « abbellita (continua lo storico Civitali) per la cappella del Corpo di Cristo, nella quale è, in un bellissimo sepolcro, il corpo del venerando Silvestro Gigli, vescovo vigorniense, la cui opera, a spese di detta famiglia Gigli, fu sontuosamente edificata ». Il sepolcro fu scolpito da Raffaello da Montelupo, e distrutto poi nei seguenti secoli dal gusto ognor più disviato dei posteriori tempi e degli artefici posteriori, rimanendone or solo un frammento scampato alla distruzione.

Forse fu allora che, per meglio illuminarla, si aprì nella cappella medesima, che è il braccio destro della crociera, l'immane finestrone, sbranandone il muro dal lato di tramontana, che doveva aver prima una finestrella conforme a quella che vedesi nel lato opposto. E « per maggior ornamento e comodità e ampliamento di detta chiesa », il 30 di maggio del 1579 il decano Orazio Gigli faceva levar via il coro dinanzi al maggiore altare, trasportando questo in avanti, per fare il coro dietro l'altare grande, secondo l'uso moderno. E allora dovettero andare distrutti l'ambone antico e l'intagliata cinta, o parapetti, o cancelli del coro stesso. Se pure ciò non fu nel 1592, nel qual anno apparisce da altra memoria che si ridusse « tutta ad un pari la chiesa, facendo serrare le due porte che riescivano verso la chiesa di Santa Lucia ». Ecco dunque il tempo in che venne interrata la confessione o cappella sotterranea sotto il maggiore altare, alla quale davano scarsa luce le ornate finestrelle che tuttora vedonsi otturate alla base esterna dell'abside; ed ecco il tempo in cui furono chiuse con muramento le due porte nel tergo della chiesa. Opera del secolo dipoi furono gli altari, più grandiosi ancora, sostituiti a quelli del cinquecento per opera dei decani Provenzali e Gigli, nel 1652 e 1659.

Poi cominciò il deturpamento dell'esteriore della basilica, iniziato fin dal 1649 coll'appoggio ad essa di alcune baracche di rivenditori permesso dal decano Provenzali e dall'operaro Bottini; e nel 1698 si era giunti a tale da permettere di erigere nel tergo della chiesa vere botteghe in muramento. Nè valsero a farle togliere le rimostranze del Consiglio della Repubblica all'operaro, e il rumore levatosene nella parrocchia; tanto è frequente il caso in tutti i tempi, che l'ignoranza e la caparbietà la vincano sui migliori concetti; e quelle botteghe vi perdurarono fin quasi alla metà del presente secolo.

Le mura dell'abside furono poi internamente sbranate per la costruzione di un'edicola ove riporre una statua di San Michele scolpita in pietra del monte Gargano e data in dono alla Repubblica lucchese dall'arcivescovo Puccinelli; nè mancò il barbarismo dell'intonacamento dei marmi e della coloritura con calce, nè quello di volere ingentilita la severa semplicità dell'absida con ornamenti di stucco.

Tutto ciò conduceva a tale deturpamento della insigne basilica, che i molti lavori eseguiti nel secolo presente pel suo ripristinamento non hanno ancora riparato in totalità ai guasti da essa sofferti. Ma nemmeno tali lavori, se tutti furono dettati da desiderio di ben fare, furono tutti condotti col più savio consiglio; e massimamente poi è da deplorare la dispersione di grande quantità di ornate colonne, quali scolpite, quali ornate con opera di commesso, e degli scolpiti loro capitelli, avvenuta allorchè si condusse, non una scrupolosa riparazione, come si sarebbe dovuto, ma un totale rinnovamento della facciata, sostituendone ogni parte con marmi foggiati a imitazione degli antichi. Nè potremmo non lodare altamente il regio Ministero dell'istruzione pubblica, che si preoccupò di recente di ricuperare quei venerandi frammenti dell'opera di Guidetto che esistessero tuttavia, e potesse conoscersi presso chi si trovassero, per riunirli a quei pochi che erano pervenuti al regio Istituto di belle arti, disponendo che tutti vengono raccolti

nel museo lucchese formato nel palazzo della Provincia, ove già si vedono da vari anni altri importanti frammenti di scoltura medioevale. [1]

E. Ridolfi.

[1] È per noi grato ricordo l'aver potuto mediante le premure adoperate presso la Commissione conservatrice e l'Amministrazione provinciale in Lucca, iniziare nel 1884 quella piccola, ma importante raccolta di marmi medioevali provenienti da chiese; la quale sarebbe stata più ricca fin dal suo nascere, se le amorose nostre sollecitudini perchè venissero a quella riuniti non pochi altri frammenti di privata spettanza fossero tornate proficue. Potrà però divenire importantissima e unica in Toscana, se i cittadini prenderanno veramente a cuore il suo accrescimento, ed anche il Comune di Lucca vorrà incontrare qualche lieve sacrifizio a tale lodevolissimo fine. E ne abbiamo fiducia, confortandoci l'esempio dato dall'egregio gentiluomo conte Miccola Quinigi, il quale ha di recente fatto generoso dono al Museo di vari ornati, capitelli e frammenti di colonne, provenienti appunto dalla distrutta opera di Guidetto.

NUOVI DOCUMENTI

Il Foro dei Mercanti di Bologna.[1]

I.

In Christi nomine amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo trecentesimo septuagesimo nono, indictione secunda die sexto decimo mensis octubris, tempore pontificatus santissimi in Christo patris et domini domini Urbani divina providentia pape sexti. Consilium generale quadringentorum Populi et Comunis Bononie congregari fecerunt magnifici et potentes domini domini Antiani Consules et Vexillifer iustitie dicti Populi et Comunis in palatio magno residentie prefatorum magnificorum dominorum Antianorum in sala magna superiori dicti palatii ad sonum campane et vocem banitorum, ut moris est. In quo quidem consilio et congregatione interfuerunt omnes prefati domini Antiani et ultra quam due partes Consiliariorum dicti Consilii. Et in quo quidem Consilio egregius decretorum doctor dominus Jacobus de Preuntis, unus ex prefatis dominis Antianis, de consensu presentia et voluntate domini Prioris ipsorum dominorum Antianorum proposuit infrascriptam petitionem et postam prius per ipsos dominos et collegio opportunaliter approbatam secundum ordinamenta dicti Populi et Comunis; cuius quidem poste tenor sequitur in hec verba: A la magnifica Signoria vostra esponese, cum zo sia cosa che la casa che foe de miser Nicolo di Piepoli sia per venderse per gli soi heredi, e para a più mercadanti e altre persone per bene comune che la dita casa si se dibia comparare per lo Comune de Bologna e metergli la gabella de la Mercadandia del Comune, e tore via la vechia e venderla e del presio se faza quela spesa che besognarà a cunzare la dita casa a modo che ela se possa overare per la gabella da la Mercadandia, e lo resto che avanzarà si se converta in la compara de la dita casa; e quelo che manchará a la compara, che costarà livre Trea Millia de bolognini, sieno certi mercadanti che proferseno de prestare de volontade livre mille de bolognini. E cusì se porà trovare gli altri da li visini circumstanti, e porase fare stazuni da pisonare oltra quela che s'overarà per la gabela che n'aridilano livre cento o forsi doxento de bolognini. El modo de fare rendere i dinari a coloro che prestarano si è questo chel se dibia ponere a la Mercadandia a chi andarà e a chi virà certa quantità per balla segondo che meglio se porà fare. E cusì come se coglierano, cusì si virano rendendo a coloro per rata, segondo che ordenarano coloro che serano tolti sopra zo. E de zo eno contenti Felise Amanati, el Biondo Meringhi e altri fiorentini che ce sono, sì che non porano dire che nui rompamo i pati cheno tra nui e gli fiorentini. E quando no fosseno contenti che gli ano dito de si, si se trovarave altro modo chi pagareveno o no gliè serave ruti i pati e zo ve serà dito sel farà besogno. E recolti tanti dinari quanto farà besogno per rendere a coloro che prestarano si sia incontinenti tolto via la dita imposta, sovro la quale cosa se priega chel ve piaza de provedere per chel serà gram bem de Comuno, no ostante alcuno statuto o altro che fesse in contrario. Et cum super hoc videatur dictis dominis Antianis et Collegiis utile et bonum quod provideatur, *etc.*

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni in Capreto,* vol. C, c. 219 r° e, *Riformagioni,* serie II, vol. 1379-80. c. 8 *b*).

[1] V. articolo a p. 387.

II.

Die xxvij aprilis 1382.

Mandamus tibi Novelino magistri Leonardi Novellonis superstiti ad laborerium Carobij quatenus de pecuniis ad tui manus perventis des et solvas infrascriptis personis infrascriptas quantitates videlicet:

Magistro Berto Jacobi Magistro Egidio Dominici Magistro Francisco Guardi Magistro Berto Antonij	magistris florentinis quos venire fecimus Bononiam causa intaglandi lapides vivos

pro laborerio Logie de Carobio singulis mensibus incipiendo die decimo presentis mensis aprilis inter omnes florenos xxiiij auri, duos corbes vini, duos corbes farine. Item unam domum in qua suam possint facere residentiam, item duos lectos fubatos omnibus expensis laborerii supradicti pro eorum salario et mercede donec ibidem laborabunt.

Item Zanobio Jacobi eorum familiari singulis mensibus incipiendis ut supra duos florenos, unum starium farine et mediam corbem vini. Datum ut supra.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni* (Mandati), serie II, vol. del 1382, n.to 20, c. 46 *a*).

III.

In Christi nomine amen. Anno nativitatis eiusdem millessimo tecentessimo octuagessimo secundo, indictione quinta, die quarto septembris, tempore domini Urbani pape VI.

Magnifici et potentes domini domini Anciani Consules et Vexillifer Justicie populi et comunis Bononie congregati et simul coadunati in Pallacio eorum ressidencie et in camuno magno habitationis ipsorum nec non Colegia Confaloneriorum et Massariorum Artium populi et comunis predicti, in qua congregatione interfuerunt omnes prefati domini Anciani et ultra quam due partes Colegiorum predictorum pro negociis Reipublice pertractandis.

. . . .

Item eciam providerunt, declaraverunt et firmaverunt ut laboreria que fiunt pro Comuni Bononie in quibuscumque partibus bene, solicite et debito ac salubri modo construantur, quod super laboreriis dicti Comunis et ad allia incombentia huiusmodi causa elligantur et electi esse inteligantur pro Ingeniariis dicti Comunis, videlicet: Magister Laurentius de Bagnomarino murator, et Magister Johannes Guidonis magister lignaminis et quilibet ipsorum pro sex mensibus incoatis die primo mensis iulii proximi preteriti et finiendis ut sequitur cum salario decem librarum bonon. pro quolibet eorum in mense sine aliqua detractione denariorum xiiij pro libra. Cum potestate, iurisdictione, arbitrio et baylia consuetis et usitatis ad huiusmodi officium Ingeniariorum predictorum; volentes, mandantes et declarantes quod ad officium Ingeniariorum dicti Comunis de cetero per nostros in officio successores elligantur duo officiales tantummodo cum eadem potestate, iuriditione et arbitrio quam consueverunt hinc inde ceteri officiales Ingeniarii qui consueverunt elligi numero tres. Non obstantibus in predictis aliquibus statutis, provisionibus vel reformacionibus in contrarium disponentibus, quibus ex certa scientia per presentes pro bono statu, bono regimine et evidente utilitate dicti Comunis, voluerunt et mandaverunt prefati domini Anciani et Collegia antedicta per presentes esse derogatum.

. . . .

Acta fuerunt predicta Bononie in pallatio ressidentie dictorum dominorum Ancianorum et in camino magno habitationis ipsorum presentibus Johanne quondam Dominici de Brazarola notario, Johanne de Livrignano, Johanne de Capraria et Antoniolo Petri omnibus maceriis dictorum dominorum Ancianorum testibus ad predicta vocatis et rogatis.

Ego Andreas quondam Juliani Cambii publicus imperiali et Comunis Bononie auctoritate notarius, et nunc notarius dominorum Ancianorum offitio Provisionum et Refformationum dicti Comunis, predictis omnibus interfui et rogatus predicta scribere publice scripssi, subscripsi, signavi.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni*, serie II, vol. del 1382, num. 19, a c. 14 *a* e *b*).

IV.

In margine: Littera officii Magistri Laurentii de Bagnomarino Ingeniarii.

Anciani Consules et Vexillifer Iusticie Populi et Comunis Bononie, provido viro Magistro Laurentio de Bagnomarino carissimo concivi nostro, salutem et sincere dilectionis affectum. De tui legalitate, sufficientia et industria ut plurimum confidentes et sperantes quod que tibi comitentur fideliter et soliciter exequeris, te Ingeniarium nostrum et Comunis Bononie pro uno anno incohando die primo

mensis ianuari proxime venturi et finiendo ut sequitur, constituimus, refirmamus et eciam deputamus cum salario octo librarum bon. in mense quolibet tibi, ratione ipsius Ingeniaratus officii, per depositarios Comunis Bononie persolvendo. Ita tam quod salarium octo soldorum bon. dumtaxat valeas obtinere die qualibet qua a Civitate Bononie occaxione exercendi dictum officium te exire contingit sicut est in similibus consuetum. Insuper te eciam superstitem ad laborerium gabelle mercationum Civitatis Bononie pro dicto anno elligimus et presentium tenore deputamus cum salario quinque librarum bon. in mense tibi per depositarium dicte gabelle super additione duorum soldorum pro salma mercationum que exiguntur pro huiusmodi laborerio persolvendas. Mandantes expresse depositariis et officialibus nostris ad predicta deputatis vel deputandis quatenus tibi de dictis salariis singulis mensibus satisfaciant cum effectu. Tu igitur officia predicta per nos tibi concessa ita solicite et fideliter exequaris quod possis apud nos fidedigno testimonio commendari et ampliores gratias consequaris. Datum Bononie die XXVIIIJ decembris MCCCLXXXIIJ, VI indictione.

Andreas Juliani Cambii subscripsit.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni,* serie II, vol. del 1382, num.[to] 19, a c. 64 *b*).

V.

die XXX decembris 1382.

Mandamus tibi Matheo Zenanini de Manticis colectori pecuniarum additionis facte gabelle mercationum pro laborerio domus dicte gabelle quatenus des et solvas Magistro Laurencio de Bagnomarino pro expensis per eum fiendis circa laborerium domus dicte gabelle, de quibus teneatur reddere rationem, libras vigintiquinque bon. . . . . L. XXV.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1382, num.[to] 55, c. 97 *b*).

VI.

Eodem die quinto ianuarii [1383] Anciani etc.

Mandamus tibi Matheo Zenanini de Manticis collectori pecuniarum adhitionis facte datio et gabelle merchationum Civitatis Bononie pro laboreriis fiendis in domibus dicte gabelle quatenus de pecuniis ad tuas manus perventas et perveniendas dicta occaxione des et solvas Magistro Petro quondam magistri Jacobi de Masignis et Magistro Johanni quondam Rigutii de Masignis ambobus magistris ellectis ad fatiendum et fabricandum tria pilastria de masignis et lapidibus vivis de Varignona ad Logiam dicte gabelle per magistrum Cambium tintorem nomine nostri Comunis prout de predictis constat ex instrumento scripto manu Gregori Dominici de Faba notarii de mense novembris proxime elapso; quam solutionem fieri per te volumus dictis magistris iuxta modum et ordinem tibi dicendum per magistrum Laurentium de Bagnomarino Ingignerium et superstitem ad dictum laborerium fieri fatiendum, et in ipsa solutione per te fienda computes libras XXV bon. quas dictis magister Laurentius de nostrorum precessorum mandato habuit a te occaxione predicta. Et sic in summa, dictis XXV libris computatis . . . . Lib. CCCCXXXV.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni,* serie II (Mandati), volume incompleto del 1383, c. 1 *a*).

VII.

Die XXIIIJ aprilis [1383].

Mandamus tibi Jacobo predicto quatenus des et solvas Petro Johannis de Masignis pro parte cuius quidem habere debet a Comuni predicto occaxione laborerii pilastri platee a latere gabelle. Lib. L.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni,* serie II (Mandati), volume incompleto del 1383, c. 71 *b*).

VIII.

Die dominice sexta setembris [1383].

Mandamus tibi Johanni de Daynesiis officiali nostro super gabella grossa mercationum quatenus des et solvas Magistro Johanni Magistri Rigucii et Magistro Petro Magistri Johannis de Masignis libras centum triginta septem, solidos XVI pro parte soluptionis laborerii domus gabelle videlicet laborerii marmorei dicte domus videlicet trium pilastrium petre vive quos conduserunt a Magistro Canbio tintore et Magistro Laurentio de Bagnomarino super hoc deputatis, et convenerunt eos facere in summa pro libris IIII.[c] XXXV, de quibus receperunt libras CLVIJ, solidos VI, denarios IIJ a Mateo de Manticis depositario tunc dicte gabelle, dando eisdem Magistris dictas libras CXXXVIJ, solidos XVI per titullum prout

tibi narabunt dicti Magister Canbius et Magister Laurentius . . . . L. cxxxvij, sol. xvj.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni*, serie II (Mandati), vol. del 1383, num.to 23, c. 44 *b*).

IX.

Dicto die nona setembris [1383].

Mandamus tibi Johanni ser Andree de Daynisiis officiali et coletori pecuniarum adhitionis facte datio et gabelle mercationum Civitatis Bononie pro laboreriis fiendis in domo dicte gabelle quatenus Magistro Laurentio de Bagnomarino Ingignerio nostri Comunis ac superstiti ad laborerium gabelle predicte deputato per nostros precessores mensis novembris et decembris proxime preteriti des et solvas salarium sibi tassatum occasione superstantarie dicti laborerii secundum et prout in dictis suis litteris continetur et pro eo tempore quo ad idem laborerium servivit et sic de ceptero servare debeas termino dictarum suarum litterarum dicti offitii durante, non obstante aliqua inibitione in contrarium tibi facta; et servare et executioni mandare contenta in dictis suis litteris scriptis manu Andree Juliani Canbii notarii.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni*, serie II (Mandati), vol. del 1383, num.to 23, c. 46 *a*).

X.

Dicta die vigesimo nono octubris.

Mandamus tibi Johanni ser Andree de Dainesiis officiali et coletori pecuniarum adhitionis facte datio et gabelle mercationum Civitatis Bononie pro laboreriis fiendis in domibus dicte gabelle quatenus des et solvas Magistro Laurentio de Bagnomarino Ingignerio nostri Comunis et superstiti ad laborerium gabelle predicte deputato per nostros precessores salarium sibi tassatum occaxione superstantarie dicti laborerii secundum et prout quod in suis litteris continetur et pro eo tempore quo ad idem laborerium servivit, et sic de ceptero servare debeas termino dictarum suarum litterarum dicti officii durante, non ostante aliqua inibitione in contrarium tibi facta, ac observare omnia in ipsis litteris contenta scriptis manu Andree Juliani Cambi notarii.

(Ivi, cart. 86 *a*).

XI.

Dicta die [quarto mensis februarii 1384].

Mandamus tibi Landino de Sala depositario pecunie et averis Comunis Bononie, quatenus des et tradas magistro Laurentio de Bagnomarino causa expendendi in capitelis lapidis et in lapidibus vivis pro pilastris Logie Charobij, de quibus teneatur reddere rationem, libras quinquaginta bon. L. l.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune - *Riformagioni*, serie II (Mandati), vol. del 1384, num.to 28, c. 22 *a*).

XII.

Dicta die [sabati tertiodecimo mensis februarii 1384].

Mandamus tibi Johani de Dionixiis officiali nostro super exactionibus denariorum qui colliguntur ad gabellam mercacionum pro constructione Logie que construitur ad Carobium quatenus de dictis pecuniis per te collectis et colligendis debeas dare et solvere illis personis et laboratoribus illas pecunie quantitates que declarabuntur per Magistrum Antonium Vicencii confalonerium Magistrum Cambium tintorem et Magistrum Laurentium de Bagnomarino Superstites dicto laborerio, seu per maiorem partem eorum.

(Ivi, c. 29 *a*).

XIII.

Die vigesimo octavo mensis februarii [1384].

Mandamus tibi Landino de Sala generali depositario pecunie et averis Comunis Bononie quatenus des et solvas Jacobo Petri de Maxignis pro parte laborerii per eum facti ad laborerium Logie Carobii libras quinquaginta bon.

(Ivi, c. 39 *b*).

XIV.

Dicta die [vigesimo octavo mensis februarii 1384].

Mandamus tibi Johanni de Dionixiis officiali et depositario ad gabellam mercacionum Civitatis Bononie super adhicione duorum soldorum pro salma qui exiguntur pro construcione laborerii ghabelle mercacionum quatenus de dictis pecuniis per te receptis seu recipiendis debeas dare et solvere singulis mensibus Magistro Laurentio de Bagnomarino superstiti dicto laborerio eius sallarium secundum formam et tenorem suorum litterarum dicti eius officii.

(Ivi, c. 39 *b*).

XV.

Die septimo mensis aprilis [1384].

Mandamus tibi Landino de Sala etc. quatenus des et solvas Paulo Primirani . . . .
. . . .

Item des et tradas magistro Laurentio de Bagnomarino pro expensis per eum fiendis tam in laborerio rocche magne Castri Franchi quam in laborerio torixellorum circhum dictum castrum existentium libras quinqueginta bon. de quibus teneatur reddere rationem . . . . Lib. L.

Item des et tradas dicto magistro Laurentio causa expendendi in necessariis pro laborerio Logie Carobii libras duecentas bon. de quibus teneatur reddere rationem . . . . Lib. cc.

(Ivi, c. 77 *a*).

XVI.

Die septimo menssis octubris [1384].

Mandamus Galaxino Francisci notario et officiali officio merchationum Comunis Bononie quatenus de pecuniis XIIJ librarum et soldorum XIIJ bon. Comunis Bononie penes te existentibus retinere debeas pro tuo labore soldos XVIIIJ bon. et residuum quod est librarum XJ et soldorum XIIIJ dare et assignare debeas magistro Laurentio de Bagnomarino Ingignerio pro Laboreriis Logie gabelle Comunis predicti de quibus rationem reddere teneatur.

Lib. XI, sol. XVIIIJ.

Die nono mensis octubris.

Mandamus tibi Landino de sala generali depositario etc. quatenus des et solvas magistro Laurentio de Bagnomarino Ingignerio pro expendendis et erogandis in laborerio Logie gabelle Comunis Bononie de quibus rationem redere teneatur libras centum bon . . . . Lib. c°.

(Archivio di Stato di Bologna – Sezione del Comune – *Riformagioni,* serie II (Mandati), vol. del 1384, num.[to] 27, c. 64 *a* e c. 65 *a*).

XVII.

Die XXXJ mensis decembris.

Item mandamus tibi Landino predicto quatenus des et solvas magistro Laurencio de Bagnomarino Ingignerio Comunis Bononie deputato super laborerio Charobii sive Lobie construende pro dacio merchationum quos videtur expendisse in lapidibus et masignis et eorum conducta, operibus magistrorum et manualium, feramentis, mastellis, pesa pegola, calcina sablone, degorentibus vino pro magistris et manualibus et aliis necessariis pro huiusmodi laborerio in suma iuxta rationem visam et chalculatam per Tomam de Clarissimis chalculatorem Comunis bon. in suma ultra libras CCL quas alias habuit a te Landino de Sala depositario predicto in duabus postis dicta de causa . . Lib. CCLXJ, s. IIJ d., VIIIJ.

Super quibus habuit mutuo a te Landino.

Lib. CCL.

Item quos debet habere pro reparatione castri Bargatie quas expendisse videtur huiusmodi causa iuxta calculum rationum factarum de predictis per Tomam de Clarissimis chalculatorem predictum.

Lib. CCXXXVIIIJ, s. VIIIJ.

Super quibus habuit mutuo a te Landino predicto libras c°.

(Ivi, c. 120 *b*).

XVIII.

In Christi nomine amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo trecentesimo nonagesimo septimo, indictione quinta, die vigesimosexto mensis iunii tempore pontificatus domini Bonifatii pape noni.

Discretus vir ser Jacobus quondam Mathei de Blanchitis notarius civis Bon. capelle sancti Donati sindichus et procurator Comunis et Populli Bononie habens ad infrascripta et allia solempne et suficiens mandatum ex instrumento publico dicti sui sindicatus scripto manu ser Jacobi quondam Thome de Castro Britonum notarii et tunc notarii officio Refformationum pro dicto Comuni et Populo de anno MCCCLXXXXIIIJ de mense iulii. Sponte et ex certa ipsius scientia et animo deliberato sindicario nomine predicto et omni modo, iure, via et forma quibus magis et melius potest et potuit tam de presencia, consensu et voluntate magnificorum et potencium dominorum dominorum Ancianorum Consulum et Vexilliferi Justicie eiusdem Populi et Comunis insimul in eorum solita audientia in palacio eorum usitate residentie congregatorum; quorum nomina sunt hec, videlicet: dominus Bertus Johannis de Salarolis, Vexillifer Justicie, d. Napoleonus de Avoleo, d. Petrus Pelachanus, d. Franciscus de Ghixileriis legum doctor, d. Paulus de Bonfiglis, d. Nicolaus Scudi beccarius, d. Bitinus Valentini lanarolus, d. Nicolaus de Blanchis et d. Sassus de Sassolinis campsor; ac etiam Chichini Petri merzarii confalonerii et Jacobi quondam Checchi de Radixiis, massarii, amborum de collegio

confaloneriorum et massariorum arcium dicti Populi et Comunis Bononie priorum dicti collegii confaloneriorum et massariorum arcium dicti Populi et Comunis; nec non honorabilium virorum Poete de Poetis campsoris et Aczonis quondam Egidii de Melegotis merchatoris, defensorum averis et iurium Comunis et Populi Bononie infrascriptis omnibus et singulis eorum et dictis nominibus et utriusque ipsorum ac Comunis Bononie auctoritatem et decretum ac voluntatem et consensum prestantes et interponentes et cum presencia, voluntate, auctoritate et decreto predictis sindicario nomine predicto per se et suos in dicto sindicatu subcessores dedit, concessit et lochavit ad renovandum ad penssionem seu ad affictum utendum et fruendum pactis, modis et condicionibus infrascriptis, providis et discretis viris Nicolao quondam Simonis de Ghozadinis, defenssori societatis campsorum Civitatis Bononie, Andree quondam Manfredi de Tomariis campsori, Johanni Valentini de Papazonibus campsori civibus bon. consulibus dicte societatis campsorum habentibus ad hec solempne mandatum scriptum manus Peregrini de Borghexanis notarii de mense presenti iunii et anno ibidem, presentibus, stipulantibus et recipientibus et conducentibus vice et nomine dicte societatis et ad terminum novem annorum proxime venturorum incipiendorum in festo sancti Michaelis mensis septembris proxime venturi et ipsis finitis ad renovandum instrumentum subcessive et in perpetuum pactis et convencionibus infrascriptis. Totam Sallam magnam Comunis Bononie existentem super Logiam Charobii positam Bononie in capella sancte Marie porte Ravennatis, iuxta Logiam Charobii predicti a latere de subtus, iuxta vias publicas a tribus lateribus et iuxta infrascriptas domos Comunis Bononie. Item infrascriptas partes domus magne cupate et balchionate Comunis Bononie in qua sunt due curie et due turres et unus puteus, que domus fuit heredum quondam domini Nicolai de Pepolis, in qua domo colligitur dacium gabelle grosse, posita Bononie in capella sancte Marie porte Ravennatis iuxta vias publicas a duobus lateribus, iuxta dictam Logiam Comunis Bononie positam super Charobium et iuxta alias quamplures domos a latere posteriori mediante comuni androna diversarum personarum, videlicet totam sallam magnam superiorem dicte domus, curiam superiorem cum puteo, choquinam contiguam dicte curie, et chaminum magne dicte salle contiguum et unam chamarettam ad quam habetur accessus per schallas positas quasi in medio salle predicte; et omnes allias manssiones que reperiuntur a latere de supra dicte domus, veniendo versus lapideas schallas que sunt in dicta domo versus Charobium et etiam ipsas schalas cum earum assenssu et dissenssu ac chomodo et cum tereno seu olim chortileto et nunc choperto, qui est a parte inferiori dicte domus iuxta murum Logie noviter constructe, iuxta Guillielmum Fuzoli de Ferro et iuxta dictam partem locatam que supra specificate mansiones dicte domus magne conducebantur ad presens per ser Thomam Petri Galixii notarium a Comuni Bononie pro pensione solidorum duodecim bon in anno, ut patet in presenti libro foleo cxxxvj. Salvo semper et reservato Comuni Bononie, *etc.*

(Archivio di Stato di Bologna – Sezione del Comune – Ufficio della Camera del Comune – *Locazioni di Cose pubbliche,* vol. segnato ✠ ✠ ✠ a c. 180 *a* e *b*).

XIX.

Decem Refformatores status libertatis Civitatis Bononie quorum nomina sunt infrascripta videlicet, etc. (absente Raffaelle Foscarario a Civitate et districtu Bononie et absente Baptista de Poetis infrascripto cuius interest) dillecto nobis viro siquidem spectabili Batista quondam Poete de Poetis civi Bon. salutem et sincere dillectionis affectum.

Cum ad regimina reipublice Comunis Bononie pertineat non solum ordinamenta, leges et statuta conponere, quibus etiam boni mores et iustitia serventur, sed ut magis ipsa iustitia ministretur et pro reipublice ornamento digna loca fiant et construantur, ubi rectores et magistratus reddere iura habeant, et certis horis convenire delectet pro iuditio et iustitia ministrandis, ideo quod cum in ipsa civitate Bononie sit precipuum ac laudabile mercantie offitium, dignis et notabilibus viris semper ornatum, qui in tractandis oportunis ad mercationem et in iure deinde administrando exercentur conveniens et necessarium benemerito esse videntur, ut sicut ipsum offitium dignum est et homines ad eum exercendum constituti honorabiles et prestantes sunt, ita locus ipse ac ipsius offitii tribunal pro personarum et offitii dignitate sit adaptandus. Existentes in sufficienti numero congregati et convocati in pallatio ressidentie magnificorum dominorum Antianorum dicte Civitatis Bononie, ut moris est, in loco nostre solite audientie, attendentes etiam quanta ipsius offitii mercatorum sit dignitas, et eorum iudicis in mercatantibus cause utilitas, et

quibus personis continuo ipsum offitium decorantur, et quod de tribunali iuridico et ut decet digno et honorabili offitium ipsum munitum esse non reperitur. Volentes pro convenientia et ornamento tam Urbis ipsius, quam offitii antedicti in predictis et de digno ipsius offitii tribunali constituendo utiliter providere; et sicut ars ipsa mercature decus et ornamentum urbis est et ita indecenti loco cause mercantiles exerceantur exempla magnificarum urbium sectantes, in quibus similes sunt magistratus constituti. Prius tamen in et super suprascriptis et infrascriptis omnibus et singulis inter nos decem persepius habito tractatu et dischussione una cum honorabilibus viris dominis deffensoribus averis et iurium camere Bononie et quod in predictis utillius fieri videatur. Qui tandem per et inter nos omnes et ipsos deffensores mature visis et perpensatis ac dischussis, omnibusque in predictis videnda et discutienda fuerunt in unam nobiscum concorditer conveniendo sententiam concluserunt et declaraverunt ac deliberaverunt pro effectuali predictorum exequtione quod locus idoneus et habilior sit in predictis et esse debeat in domibus quibusdam sitits in capella sancte Marie porte Ravenatis et confinatis iuxta viam publicam a latere sero, iuxta domum gabelle grosse, iuxta quasdam domos tentas et possessas per Laurentium de Arengeria, claviga mediante, iuxta domos iudicis mercatorum, iuxta Nicholaum de Matugliano, iuxta bona sotietatis strazarolorum, iusta Logiam Alodii et alios suos confines, ad presens conductis per Batistam quondam Poete de Poetis bon. civem. Cum quo Batista de et super predictis nos et prelibati domini deffensores ratiotinium et colloquium etiam persepe habuimus et ipsis variis et diversis coloquiis habitis et mature dischussis tandem ad infrascriptas conventiones et pacta et pro predictorum exequtione cum dicto Batista devenimus et largius ut infra per ordinem anotantur, intendentes etiam ad predictorum et infrascriptorum expeditionem pervenire et ea ad effectum perducere ordinatum. Primo et ante omnia vigore et auctoritate nostri offitii potestatis et bailie nobis a Comune Bononie concessis et atributis per Populum et Comune Bononie et eiusdem Consillium generale et omni allio modo, iure, via et forma quibus magis et melius fieri potest, presenti nostro decreto statuimus, firmamus et deliberamus quod de ceptero et in perpetuo locus residentie dicti iudicis mercatorum dicte Civitatis Bononie et eiusdem tribunal sit et perpetuo esse debeat ac stare et permanere in domibus predictis. Successive predictus Batista, qui infrascriptas omnes conventiones et pacta perpetuo servare convenit, teneatur et debeat facere et curare realiter cum effectu et ita et taliter, omni iuris et facti exceptione remota, quod dictum Comune et eiusdem Camera, etiam cum consensu et voluntate dominorum proprietariorum domus antedicte, at a quibus in effectu dictus Batista in perpetuum dictas conducit domos libere et expedite pro exercitio dicti officii dicti iudicis mercatorum et eiusdem universitatis et pro audientia tribunali et ressidentia dicti iudicis perpetuo habebit et habere poterit et sic possit et debeat usum, patientiam et habilitatem et facultatem utendi et fruendi tota et integra dicta domo ut supra per dictum Batistam a dicta sotietate cambii conducta. Et quod dictus Batista dictam domum eiusdem sumptibus et expensis adaptare, reficere et reparare ac construi teneatur et debeat modo, forma, aptitudine, ordine legibus ac conditione infrascriptis, videlicet: Primo quod dictus Batista teneatur et debeat ab angulo turris Nicholai de Matugliano, que fuit et est posita Bononie in dicta capella sancte Marie porte Ravenatis iuxta viam publicam et domum gabelle grosse fieri facere, omnibus ipsius Batiste expensis, unum murum suffitientem per totum usque ad clavicam vel ad angulum domus ex opposito dicte turri; et hoc ut segregetur officium mercantie predicte ab officio gabelle grosse mercationum Civitatis Bononie. Ita tamen ad hoc ut laborerium predictum decentius et convenientius fieri possit. Volumus et sic mandamus quod dicto Batiste assignetur per quemcumque et seu per eum ad quem spectat totum illud terenum quod est ab angulo dicte turris dicti Nicholai de Matugliano versus Allodium usque ad portas scalarum; et etiam quoddam alliud terenum quod est sub scalis dicte domus dicte sotietatis cambii, quod terenum presentialiter tenetur per dictum Nicholaum de Matugliano. Et quod dictum Comune et Camera teneantur et debeant dictum Nicholaum contentare et eidem satisfacere et pro dicto tereno et loco eiusdem in cambium et titulum permutationis vel allio titulo dare et assignare dicto Nicholao tantum de publicis dicti Comunis quod equivaleat tereno predicto. Et hoc in casu quo dictum terenum spectet et pertineat ad dictum Nicholaum; et predicta maxime quia evidentissime constat predicta et infrascripta comodo fieri non possit nisi etiam dictum terenum dicto Batiste ut supra tradatur et assignetur.

Item quod dictus Batista etiam suis propriis

expensis teneatur et debeat dirui facere et omne diruptum exportare et exportari facere a fundamentis usque ad tectum totius eius quod est inter suprascriptam turrim et murum ante Allodium et inter murum domus quam ipse Batista ut supra conduxit a dicta sotietate campsorum et inter clavicam antedictam quod est et seu erit pedes viginti duos vel circha ad mensuram pedis secundum consuetudinem Civitatis Bononie; ita tamen quod de ipsa clavica comoditas habeatur.

Item quod dictus Batista in dicto tereno in quo fiet diruptio antedicta et ad quadrum quodamodo reductam hedificari facere teneatur et debeat duas convenientes stantias et seu mansiones, boni viri arbitrio, una videlicet pro ressidentia dicti iudicis universitatis mercatorum et eorum tribunali ibidem convenienter affigendo et alliam pro loco apto et convenienti ad congregandum ipsum officium, consules et consiliarios et allios requirendos pro consilliis et alliis opportunis habendis. Ac etiam in tereno et seu quadro predicto idem Batista teneatur et debeat fieri facere scalas necessarias et convenientes pro eundo et seu assendendo super salam dicti Allodii, et hoc pro usu universitatis dicte sotietatis cambii. Et quod dictum Comune et homines et eiusdem Camera et iudex dicte universitatis et alii pressidentes dicto offitio universitatis mercatorum perpetuo teneantur et debeant ad libitum et pro voluntate dicte sotietatis massarii et officialium eiusdem perpetuo prestare additum, accessum et introitum ad et in dictum terenum et seu mansiones, et ad dictas scalas pro eundo et assendendo ad salam magnam dicte domus, et pro eundo et redeundo pro usu et comoditate dicte sotietatis artis cambii et congregationis hominum eiusdem, et prout ire sunt consueti homines dicte sotietatis; quibus sotietati et hominibus usus et comoditas dictarum mansionum et scalarum dicte sotietati omnino reservatum sit et esse inteligatur; ita quod pro omni oportunitate dicte sotietatis et hominum eiusdem possint et valeant ipsi homines dicte sotietatis inferius et superius se congregare prout attenus consueti sunt et prout etiam allias conventum fuit et est inter dictam sotietatem et homines eiusdem ex una parte et dictum Batistam ex altera. Et quod in ipso quadro et seu tereno quadrato vel stantiis et seu mansionibus predictis ut supra in eo confitiendis, dictus Batista copertum de cupis in forma utili, necessaria ac expedienti, omnibus ipsius expensis facere et seu fieri facere teneatur.

Item quod dictus Batista teneatur et debeat diruere et dirui facere illud edifitium quod est super viam publicam a dicto Allodio usque ad angulum presentialis audientie dicti iudicis mercatorum et murum anterior complere et augere usque ad tectum et tantum quantum oportebit. Et hoc de bonis lapidibus et calcina et grossitici novem untiarum et ipsum totum hedificum taliter reducere et ad copertum et tali modo quod conveniens sit et aptum pro stantiis et mansionibus superioribus dicti offitii iudicis mercatorum ac universitatis antedicte. Et hoc omnibus dicti Batiste sumptibus et expensis, hac tamen lege et conditione in dicto muro anteriori ullo unquam tempore et modo aliquo, ratione vel causa, alique fenestre et seu aliqua spectacula fieri non possint, nec debeant, nec facta modo aliquo teneri maxime in tantum quantum protendit ex oposito latitudo domus presentialiter habitationis dicti Batiste. Et quod dicta perpetua servitute dicte domus dicti Comunis et Camere prelibate affecte sint, et ipso iure esse inteligantur et sic in dicta servitute perpetuo manere.

Item quod dictus Batista et eiusdem Batiste propriis expensis fieri facere teneatur unum copertum qualitate et forme coperti affixi ad murum anteriore domus sotietatis notariorum et facta pallatio et banchis et seu stationibus dicte sotietatis notariorum sitis iuxta plateam dicti Comunis et ipsum copertum facere tantum quantum protendit et durat longitudo totius muri et fatiei dictorum casamentorum.

Item quod dictus Batista possit, teneatur et debeat, etiam ipsius Batiste expensis, fieri facere demoliri turonem ad presens habitatum et tentum per dictum iudicem mercatorum et hoc in totum vel in parte prout dicto Batiste videbitur et placuerit, attento maxime quia dubitatur de ruina eiusdem turris et seu precipitatione. Et quod lapides et cementa dicta occaxione retrahenda propria dicte Batiste sint et esse debeant et inteligantur omni contraditione remota. Que omnia dictus Batista sic facere et seu fieri facere promixit, quia in cambium et pro cambio et pro satisfatione et recompensatione omnium et singulorum predictorum nostrorum omnium auctoritate iamdicta dicto Batiste pro se et suis heredibus alliam partem stantie et domus quam ad presens iudex mercatorum tenet et habitat. Et hoc a secundo tasello superiori dicte turris infra et confinatam iuxta vias publicas a duobus lateribus et allios suos confines, iure proprio et in perpetuum damus, tradimus et assignamus cum iure et facultate quod ipse Batista

vel eius heredes et quilibet habens causam ab eo possit et valeat per se et allios quos voluerit uti puteo et aqua putei domus predicte et per modum habiliorem magis et comodiorem. Et quod a dicto tassello supra dicta domus remanere debeat dicte camere pro usu dicti iudicis mercatorum ac etiam presenti nostro decreto dicto Batiste damus, tradimus et assignamus pro se et suis heredibus in cambium et pro satisfatione et alliis causis maxime supradictis tot et tanta allia bona et de alliis bonis publicis et redditibus dite Camere Bononie ex quibus in totum habeantur et percipiantur singulo anno in perpetuum libre treginta quinque bon. Et sic ex nunc prout ex tunc vigore et auctoritate iamditis comitimus et mandamus dictis deffensoribus tam presentibus quam futuris quatenus ad omnem precem et requisitionem dicti Batiste teneantur et debeant ex causa et seu causis antedictis dare tradere et assignare de bonis et publicis ac reditibus dicti Comunis et de quibus eidem Batiste videbitur et placuerit, tot et tanta ex quibus percipiantur et percipi possint et debeant libre treginta quinque bon. anno quolibet et in perpetuum; ad quorum bonorum deffensionem et tuitionem volumus dictam Cameram teneri et obligatam esse. Et sic dictam Cameram et eius bona expresse obligamus dicto Batiste in casu quolibet litis et seu questionis que eidem Batiste vel suis heredibus vel habenti causam ab eo inferiretur et seu moveretur de dictis rebus et bonis ut supra assignatis, vel alliqua eorum parte, et prout ipsam evictionem si qui contigerit. Absolventes ac etiam liberantes, maxime ocaxionibus supradictis dictum Batistam ab omnibus affitibus temporis decursi usque in presentem diem et dicte Camere debitis per dictum Batistam de et pro ocaxione cuiusdam publici dicti Comunis et per eum conducti a Camera dicti Comunis pro affictu singulo anno soldorum viginti bon. et de quo in campione publicorum dicti Comunis latius aparet, quod publicum est positum et confinatum prout in dicto campione continet. Quod publicum etiam ex causa et causis predictis et tam quo ad omnem dominium quam ad omnimodam possessionem damus, tradimus et asignamus dicto Batiste et iure proprio et in perpetuum ipsum Batistam et eius heredes; nec non dictum publicum liberantes a dicto affictu et eius sollutione. Et ita quod dictum publicum pleno iure de ceptero spectet et permaneat et pleno iure spectare et pertinere debeat ad dictum Batistam et eius heredes antedictos. Mandantes nostrorum auctoritate predicta deffensoribus antedictis et tam presentibus quam futuris nec non sindico dicte Camere quatenus ad omnem requisitionem et voluntatem dicti Batiste et pro omni cautela uberiori, dicti deffensores et sindicus Camere antedicti predicta omnia et singula et eorum quodlibet per publicum et efficax instrumentum cum pactis et conventionibus infrascriptis facere et fieri facere indilitate teneantur et debeant cum clausulis penarum aiectionibus, promissionibus hinc inde solemni stipulatione vallatis, de observando omnia et singula supra inter dictas partes conventas, et alliis in similibus fieri usitatis, etiam presenti nostro decreto iniungentes Potestati Civitatis Bononie presenti et futuris et alliis quibuscumque officialibus et subditis dicti Comunis quatenus presens nostre concessionis decretum observent, fatiantque illud inviolabiliter observari, quibuscumque legibus, statutis, provisionibus, decretis dicti Comunis in contrarium vel preter disponentibus, etiam si de ipsis expressam oportet fieri mentionem; quibus omnibus et singulis specialiter et expresse et ex certa nostrorum scientia derogamus et derogatum esse volumus et mandamus. In quorum omnium fidem presentes fieri iussimus, nostrique consueti maioris sigilli impressione muniri. Datum Bononie etc.

Fiat decretum sub modo et effectu predicto.
Florianus de Sancto Petro decanus subscripsit.
Romeus de Pepulis subscripsit.
Antonius de Ranuciis subscripsit.
Joanes de Griffonibus subscripsit.
Johanes de Fantutiis subscripsit.
Guaspar de Malviciis subscripsit.
Nicolaus de Gozadinis subscripsit.
Ludovicus de Bentivoliis subscripsit.

Die vj Junij 1439.

(Archivio di Stato di Bologna - Sezione del Comune, *Anziani*).

XX.

In Christi nomine amen. Hic est liber actorum actitatorum et factorum in iuditio coram egregio iuris professore domino Jacobo de Verulis honorabili iudice universitatis mercatorum, campsorum et artificium Civitatis Bononie pro magnifico Populi et Comuni Bononie specialiter una cum infrascriptis consulibus etiam actualiter cum eo pro tribunali sedentibus Bononie in audtentia causarum curie universitatis mercatorum predictorum sito in domibus dicti Comunis in parte inferiori dictarum domorum, positis Bononie in capella S. Marie porte Ravennatis,

iuxta vias publicas a duobus lateribus, iuxta alios domos dicti Comunis, in quibus officiales deputati super gabella mercationum dicte Civitatis Bononie residentiam faciunt et iuxta alios confines . . .

. . . .

sub annis nativitatis Domini nostri Jesu Christi Millesimo Quadringentesimo Quadragessimo, indictione 3ª, diebus et mensibus infrascriptis, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini d. Eugenii divina providentia papi quarti, anno decimo.

(Archivio di Stato di Bologna – Sezione del Comune – Atti del Foro dei Mercanti, vol. intitolato: Liber actorum mei Nicolai de Mamelinis notarii MCCCXL, pro secundis, c. 5, *a*).

XXI.

In Christi nomine amen. Hic est liber actorum actitatorum et factorum coram egregio legum doctore domino Bertolomeo de Canossis de Pontremulo honorabili iudice universitatis merchatorum, campsorum et artifficium Civitatis Bononie pro uno anno proxime venturo inchoato hac die prima mensis ianuarii anni presentis MCCCCXLJ, indictione quarta, et ut sequitur finiendo, pro magnifico et potenti Populo et Comuni Bononie specialiter electo et deputato, pro tribunali sedente ad eius solitum iuris banchum dicte universitatis pro iure reddendo et hora iuridica, situm in curia dicte universitatis, posita Bononie in capella S. Marie de Carubio et seu porte Ravennatis iuxta viam publicam, iuxta Logiam Carobii dicte Civitatis Bononie, iuxta bona mei notarii et iuxta alios suos confines . . . .

. . . .

sub annis nativitatis Domini nostri Jesu Christi Millesimo Quadringentessimo quadragessimo primo, indictione quarta, diebus et mensibus infrascriptis, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini d. Eugenii divina providentia pape quarti.

(Archivio di Stato di Bologna – Sezione del Comune – Atti del Foro dei Mercanti, vol. intitolato: Liber actorum Georgii de Paxellis notarii 1441, pro primis, c. 5 *a*).

XXII.

Die XXVIIJ iunii 1484.

Spexa per la comstruzione o veramente fabricha de la caxa de la residenza del iudexe de la mercanzia e prima

per perteghe 6 de muro de oncie XVIIJ per serare la detta caxa da dui latti zoe da la parte dove era la tore e de versso la stra publicha a l. 16 la pertigha . . . . L. 96

per reparare e fortifficare l'atrio de le scalle . . . . » 10

per pertighe 4 de volltte a lunetta stabilitte e selegade a l. 24 le pertigha . » 96

per pertighe 5 de muro de oncie XIIJ per serare la detta caxa da 3 latti dal primo tassello fino al segondo a l. 13 per pertiga . . . . » 65

per abidi, asse, feramenti e manifatura del tassello de sopra che sono pertighe 4 combinato a l. 16 la pertigha . . . . » 64

per pertighe 4 da muro de oncie VIIIJ per seraglio de la detta caxa dal detto tasello in suxo fino al coperto a l. x la pertigha . . . . » 40

per ligname, cupi, feramenti e magistero del copertto fatto de bom lignome e tavolatto per pertighe 6 a l. 11 la pertigha e fazendo descoglli a l. 9 la pertigha . . . . » 66

L. 437

Galeatius episcopus Agenensis Bononie etc. Locumtenens.

Andreas de Gratis Vexillifer Justitie.

(Archivio di Stato di Bologna – Sezione del Comune – *Anziani*). EMILIO ORIOLI.

I due Dossi.

DOCUMENTI – PRIMA SERIE.

Pubblico, prima del mio studio sui due Dossi, i documenti ad essi relativi, parte dei quali ricavai dai registri dell'Amministrazione estense, parte ebbi dal conte Ippolito Malaguzzi, direttore dell'Archivio di Stato in Modena. Li pubblico nella loro integrità, anche se alcuno non sia che la ripetizione con poche varianti di altro; e do a ciascuno un numero, per poterli citare facilmente, commentare e chiarire nel mio studio. ADOLFO VENTURI.

(*R. Arch. di Stato, già Estense, in Modena*).

I. Libro de le Partite, di Alfonso I d'Este, 1517, a c. 20, 49, 70, 89, 140. Camera Ducale, Casa. Libri d'amministrazione.

« A m. Dosso pictore a suo conto ».

II. Libro de le partite, di Alfonso I d'Este, a c. 50. - Camera Ducale, Casa. Libri d'amministrazione.

« A m. Dosso pictore contanti in S. 4 doro dal sole per andare a fiorenza per facende del Signore. L. 12. s. 8.

« A m. Baptista pictore per Resto de maschare ha dato L. 9. s. 8 ».

13 novembre 1517.

III. Libro de le Partite, di Alfonso I d'Este, a c. 53. - Camera Ducale, Casa. Libri d'amministrazione.

« A m. Dosso depintore che li ha facto pagare in fiorenza per man de alfonso stroci contanti in ducati 15 doro in oro L. 47. s. 5 ».

3 Dicembre 1517.

IV. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 42*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore per compto da depingere alla via coperta L. 9. 0. 0 ».

29 Maggio 1518.

V. Libro delle Partite, di Alfonso I d'Este, a c. 73. - Camera Ducale, Casa. Libri d'amministrazione.

« A m. Dosso depintore schudi 6 doro per andare a Venetia per facende del Signore L. 18. s. 12 ».

4 Giugno 1518.

VI. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 47*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore per compto de depingere li camini della via coperta L. 12. 0. 0 ».

19 Giugno 1518.

VII. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 51. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta depintore per opere 32 datte a depingere la fazada de dicta fabricha L. 14. 10. 0 ».

3 Luglio 1518.

VIII. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 53. - Camera Ducale, Munizioni.

« Spexa della via coperta debe dare L. dodese s. quatordese marchesini per lei se fanno buoni alla ducale camera per tanti ha facto pagare a m. Dosso et fu ducati 4 doro L. 0. 2. 0 per altritanti lui ha spixi di suoi in venetia Jmprede malmore per la via coperta L. xij. s. xiiij ».

7 Luglio 1518.

IX. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 53*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta depintore et compagni per opere 21 de mastro et X de Garzon datte a depingere L. 15. 13. 0 ».

10 Luglio 1518.

X. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 55. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta dipintore et compagni per opere 22 de mastro et 12 de Garzon datte a depingere la faza. L. 16. 8. 0 ».

16 Luglio 1518.

XI. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 55*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore per compto de depingere la via coperta L. 45. 0. 0 ».

17 Luglio 1518.

XII. Lettere da Venezia di Giacomo Tebaldi al Duca di Ferrara. - Cancelleria Ducale. Dispacci da Venezia.

Da Venezia si manda al Duca la risposta data da m. Luigi Vicentino a m. Dosso (non si è rinvenuta).

21 Luglio 1518.

XIII. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 57. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opere 20 $^1/_2$ de m. et 11 de garzon datte a depingere la fazada de dicta fabricha L. 14. 6. 0.

« Per tanti spixi di suoi in smalto et altri colluri per dicta fabricha L. 12. 11. 0 ».

24 Luglio 1518.

XIV. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 59. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opere 15 $^1/_2$ de mastro et 6 de garzon a depingere la fazada de dicta fabricha L. 10. 10. 0 ».

31 Luglio 1518.

XV. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 61. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opere 15 de mastro et 14 de garzon a fare li designi de dicta fabricha et depingere la faza, et ussi et fenestre L. 12. 10. 0 ».

6 Agosto 1518.

XVI. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 63*b* - Camera Ducale, Munizioni.

« A. m. Dosso. Spexa della via coperta per opere 21 de mastro et 36 de garzon a depingere la fazada. L. 16. 6. 0 ».

14 Agosto 1518.

XVII. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 65*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opere 20 de mastro et 15 de garzon a depingere

dicta fabricha et aiutare a dorare a m. Tonetti. L. 15. 0. 0 ».

21 Agosto 1518.

XVIII. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 67 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opere 17 de mastro et X de garzon a depingere la fazada et le fenestre de legno et opere 5 de garzon per li doraduri L. 13. 13. 0 ».

28 Agosto 1518.

XIX. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 69*b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta et compagni per opere 24 de mastro et 18 de garzon datte a depingere le fenestre de legno et la fazada, et maxenare alli mastri che doran et soldi 10 spixi della septimana passa a uno suo garzone L. 19. 2. 0 ».

4 Settembre 1518.

XX. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 76. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opera 5 de mastro et 9 de garzon a depingere la via coperta L. 5. 14. 0 ».

25 Settembre 1518.

XXI. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 78 *b*. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opere 5 de mastro et 6 de garzon a depingere L. 4. 10. 0 ».

2 Ottobre 1518.

XXII. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 86. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa della via coperta per opere 2 de mastro et 2 de garzon a dipingere dicta fabricha L. 1. 12. 0 ».

30 Ottobre 1518.

XXIII. Memoriale della Munizione, 1518, a c. 97. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso. Spexa del Nauillio per tanti spixi in colluri et vernixe, et colla per la zeloxia L. 3. 0. 0 ».

4 Dicembre 1518.

XXIV. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 110. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore debe dare adi XXIJ dicto L. trenta marchesine per lui se fanno buoni alla Ducale camara per tanti li ha facto pagare per compto de fare uno tondo in lo suffitto della camara del Pozzuollo L. XXX ».

22 Dicembre 1522.

XXV. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 6. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Depintore debe dare adi XVIIIJ zenaro L. trenta marchesine per lui se fano buoni alla Ducale camara per tanti li ha facto pagare per compto de Depingere ferrara videlicet L. XXX ».

1524.

XXVI. Memoriale della Munizione, 1524, a c. XVI. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Depintore debe dare Lire trenta marchesine per lui se fanno buoni alla Ducale Camera per tanti li ha facto pagare per compto de depingere Ferrara ».

20 Febbraio 1524.

XXVII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 20. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Depintore debe dare Lire trentasei marchesine et per lui se fanno buoni alla Ducale Camara per tanti li ha facto pagare per compto delle infrascripte cagione videlicet:

« Per compto de dui retracti delle fiolle della S^a Regina	L. 18. 0. 0
« Per conto de depingere Ferrara.	L. 18. 0. 0
	L. 36. 0. 0

12 Marzo 1524.

XXVIII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. XXVIIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso dopintore de dare L. trenta marchesine per luj faziam bonj a la Camara Ducale per tanti la ge ha fato pagare per compto de dopinzere ferara ».

16 Aprile 1624.

XXIX. Memoriale della Munizione, 1524, a c. XXXV. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso depintore debe dare L. cento marchesine: et per lui se fanno buoni alla Ducale Camara per tanti li ha facto pagare sino adi XXVIIJ per compto de depinzere ferrara L. c° ».

30 Aprile 1524.

XXX. Memoriale della Munizione, 1524, a c. XXXVIIJ. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore per compto de fare dui quadrj per el S. Nostro L. 9. 0. 0 ».

14 Maggio 1524.

XXXI. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 39. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso. Spexa de uno Retracto della Città de ferrara che ha facto, et Depinto m. Dosso De-

pintore debe dare L. cinquecento marchesine per lei se fanno buoni a dicto m. Dosso per tanti, e, rimasto cussì da cordo in dicto pretio cum lo Mag.° Duc.le factore de dicto retracto videlicet L. vc ».

19 Maggio 1524.

XXXII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. xlj. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Depintore debe dare L. quaranta marchesine: per luj se fanno buoni alla Ducale camara per tanti li ha facto pagare per compto de depingere ferrara L. xl ».

28 Maggio 1524.

XXXIII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 45. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Depintore debe dare L. nove marchesine per luj alla Ducale Camara per tanto li ha facto pagare per compto de uno Retracto del quondam Ill.mo Ducha herculle L. viiij ».

4 Giugno 1524.

XXXIV. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 55. - Camera Ducale, Munizioni.

« m. Dosso Depintore debe dare L. cinque marchesine per lui se fanno buoni alla Ducale Camara per tanto li ha facto per compto de duj quadrj che luj fa al S. N. de fiorj et fructi L. v ».

2 Luglio 1824.

XXXV. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 56. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso Depintore per compto de fare dui quadri de fiori al S. N. in Castello L. 3. 0. 0 ».

9 Luglio 1524.

XXXVI. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 59. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso depintore adi xvj luio per compto de depingere quadri al S. N. de fiuri et fructe L. 0. 10. 0 ».

16 luglio 1524.

XXXVII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 61. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de fare quadri al S. nostro de fiori et fructe L. 3. 0. 0 ».

23 Luglio 1524.

XXXVIII. Memoriale della Munizione, 1524, a c. 62. - Camera Ducale, Munizioni.

« A m. Dosso per compto de fare quadri de fiori per il S. N. L. 2. 0. 0 ».

30 Luglio 1524.

(Continua).

RECENSIONI

Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI, per G. B. Cavalcaselle e S. A. Crowe. Vol. V. — **Alcuni pittori e altri artisti fiorentini dell'ultimo periodo del secolo XIV e del XV,** con sei incisioni. — Firenze, Successori Le Monnier, 1892.

Come gli altri volumi italiani di quest'opera, il quinto, pubblicato da poco, non è una traduzione propriamente detta del corrispondente volume inglese, ma una nuova elaborazione del ricco materiale accumulato, secondo norme suggerite da recenti studi altrui e soprattutto dalla notizia di documenti apparsi dopo che l'edizione inglese era stata fatta. Il vantaggio di una fiorente vecchiezza mantiene vive e pronte per fortuna le forze del Cavalcaselle, antico e benemerito lavoratore, a cui si devono le felici mutazioni e le aggiunte. Il volume comincia con uno studio delle benefiche influenze che sui contemporanei e sui successori ebbero tre potenti ingegni: il Brunelleschi, il Ghiberti, il Donatello. Il resto è tutto occupato da acute monografie sulle opere di Paolo Uccello, di Dello Delli, di Andrea del Castagno, di Domenico Veneziano, di Filippo Lippi, di fra Diamante e di Jacopo del Sellaio. Ognun d'essi è seguìto nei casi della vita, diligentemente ricercato, che or inceppano, or agevolano lo svolgersi dei loro ingegni, e degl'ingegni è compreso sempre assai bene, a parer nostro, il carattere, sulla scorta delle opere; intorno alle quali gli scrittori non ci sembra soltanto che possano esser accusati di alcuna omissione, ma nemmeno di freddezza nell'indagarne l'intimo spirito e il magistero esteriore dello stile. All'istruzione che può derivarci da queste loro indagini critiche si aggiunge il diletto che risulta dalla varietà delle biografie e delle fisonomie morali degli artisti, di cui si ragiona, passandosi dall'umore ghiribizzoso, ma rigorosamente scientifico, di Paolo Uccello, alle vanità risibili di Dello, altèro di essere stato onorato in Ispagna; agli stenti del rude e forte Andrea del Castagno; alle avventure romanzesche del Lippi. A giudicare dalla più ampia trattazione dedicata a quest'ultimo, si direbbe ch'egli sia il prediletto degli autori. Altro non diciamo, chè il libro, minutamente analitico, si ribella ad una recensione che non debba essere sommaria, solo aggiungendo che esso entra, accanto ai precedenti dei due autori, nel novero di quelli che debbono stare in prima fila nella biblioteca di un vero studioso.

G. C.

MISCELLANEA

A proposito della notizia del ricollocamento del coro d'Assisi, data nel precedente fascicolo, riceviamo dal ch.^{mo} comm. G. B. Cavalcaselle la lettera seguente:

« Roma, 15 decembre 1892.

« *Preg.^{mo} signor Direttore dell'*ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE.

« Nella dispensa precedente della sua Rivista, a pag. 362, è stampato che il coro di Domenico di San Severino, intagliato per la basilica di Assisi, si trova « in un salone, scomposto ed abbandonato ». Ciò è inesatto. L'opera era ricomposta nella stessa disposizione che avea dapprima in chiesa. Ed il Sacconi, nel suo rapporto al ministro (V. *Bollettino ufficiale,* n. 23, Roma, 30 decembre 1891), nota di questo coro che « attualmente è conservato assai bene nel salone dove fu collocato ».

« Benchè le parole dell'articolo pubblicato nella sua Rivista non dicano in modo manifesto che il Cavalcaselle, il Sacconi e il Cantalamessa abbiano modificate le loro idee sulla rimozione del coro, temo tuttavia che il lettore possa essere indotto in tal sospetto. Giova dunque dire che il Sacconi mi ha fatto conoscere che mantiene appieno quanto scrisse nel rapporto al ministro (V. il *Bollettino* suddetto, a pag. 1156 e seg., nonchè l'altro del 4 maggio 1892, a pag. 774). Similmente il Cantalamessa mi ha dichiarato di non aver cambiato opinione; e si può esser certi che il buono e valente Baldoria, se vivesse, mostrerebbe in questa occasione che il suo convincimento sarebbe sempre il medesimo.

« Ora poi si potrà vedere che buon effetto farà il ricollocamento di quel macchinoso mobile a ridosso ai fasci delle colonne ed alle pareti dipinte, e la conseguente necessità di spostare di nuovo l'altare dal centro della crociera, ov'era destinato, e dove trovavasi, come può vedersi anche nel D'AGINCOURT, *Architettura,* tav. XXXVII.

« Il caso del coro d'Assisi è da considerarsi affatto fuori delle norme comuni, che ora prevalgono, circa ai rifacimenti e alle aggiunte nelle opere di architettura. Gli argomenti e i confronti da fare sarebbero molti, ma vorrei che almeno si rileggessero quelli del Sacconi, nel rapporto suddetto, a pag. 1156. La mia fermissima convinzione è che, se, invece del coro del Sanseverinate (certo non privo di pregi), si trattasse di uno disegnato e fatto intagliare dal Buonarroti, grande come questo di cui ci occupiamo, tale, insomma, da produrre forte ingombro nella chiesa, proporrei ugualmente che fosse tolto di là, pur inchinandomi rispettoso all'opera del sommo artista, e adoperandomi acciocchè fosse gelosamente custodito per l'interesse dell'arte e della storia.

« *Dev.^{mo}*

« G. B. CAVALCASELLE ».

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Diamo qui per esteso il disegno di legge presentato al Parlamento dal Ministro dell'istruzione pubblica, onorevole Martini, nella seduta del 26 novembre prossimo passato, poichè crediamo che esso segni un notevole miglioramento su tutti quelli che lo hanno preceduto intorno al problema, ora più grave e urgente che mai, della conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità:

« Onorevoli Signori. — Il primo disegno di legge sulla conservazione de' monumenti e degli oggetti di belle arti e di antichità fu presentato al Parlamento nel 1868, l'ultimo nel 1892; nei ventiquattr'anni che intercedono i Ministri della pubblica istruzione, la Camera e il Senato, archeologi e cultori dell'arte, la stampa, si occuparono di tale argomento. Ciascuno vi portò il contributo delle sue speciali cognizioni; tutte le teorie furono messe in campo; tutti gl'interessi si fecero valere; parecchi disegni di legge si compilarono e si discussero, ma la legge non fu fatta. Più volte ho domandato a me stesso se fosse vano oramai il presumere di comporre con un atto legislativo tanto contrasto di opinioni, di diritti, d'interessi; e se, fatta la legge, questa avrebbe rimosso gl'inconvenienti che si lamentano e prodotto i benefici che se ne aspettano.

Necessità di governo da una parte, difesa di proprietà private dall'altra impongono che ai decreti, agli editti, alle ordinanze di tempi in cui prevaleva un esagerato concetto dei poteri pubblici, si sostituisca una legge la quale corrisponda alle nuove condizioni politiche e sociali del tempo nostro. A questo intesero i miei predecessori; questo si chiede da coloro a cui, per fini diversi, preme distruggere i vieti ordinamenti.

Le successive proposte legislative rappresentano il cammino fatto verso la meta; cammino lento, ma fecondo di esperienza e che ha condotto a distinguere ciò che può essere giusto precetto di legge da ciò che sarebbe ingiusto gravame.

Il disegno che io vi presento è, in gran parte quello preparato dalla Commissione della Camera nella precedente legislatura. Lo esaminai di nuovo con animo risoluto a rispettare la libertà e la proprietà dei privati sino all'estremo limite, oltre il quale ogni concessione tornerebbe a grave danno della scienza e dell'arte.

Certo, presceglieremmo tutti che i monumenti fossero guarentiti dal costume più che dalla legge; e fosse comune il sentimento di quei cittadini della repubblica di Firenze, i quali dopo di avere atterrato gran parte della chiesa e del convento di San Salvi, quando giunsero al refettorio ov'è il Cenacolo di Andrea del Sarto, ristettero: tanta vergogna temerono dal rompere il pezzo di muro sul quale sta dipinta l'opera meravigliosa.

Siamo oggi lontani da quella idealità, e conviene che la legge aiuti a formare il costume. Ma affinchè ciò avvenga, è necessario serbare il senso della misura; ripudiare il vecchio ed erroneo concetto del dominio dello Stato su tutte le opere d'arte e di antichità, e riconoscere che il mezzo più efficace per trattenere in Italia oggetti di proprietà privata, necessari alla nostra coltura storica ed artistica, è quello di comprarli. Solo a queste condizioni la legge non avrà carattere odioso; le stesse sanzioni penali costituiranno, per la grande maggioranza dei cittadini, una guarentigia contro il malvolere o la frode di pochi, e le entrate che il Governo dovrà procurarsi per l'acquisto di opere

d'arte, andranno a profitto di coloro che venderanno allo Stato.

Questo disegno di legge comprende poche disposizioni relative ai monumenti, ai quali è gran parte di guarentigia la loro inamovibilità. Prescrive se ne faccia il catalogo, per conoscere quali e quanti essi siano, e per limitare l'obbligo della conservazione a quelli soltanto che vi si siano iscritti. Mancando il catalogo che enumeri i veri monumenti, non è raro il caso che a un proprietario si facciano divieti o s'impongano vincoli senza ch'egli sappia neppure di possedere un monumento; e ciò non è giusto.

Quanto agli oggetti, il punto di partenza è la distinzione fra gli Enti morali legalmente riconosciuti e i privati. Non credo vi sia alcuno il quale pensi che identiche disposizioni possano applicarsi a questi ed a quelli, e che non sia lecito, anzi doveroso, porre certi vincoli alla proprietà artistica degli Enti morali, il quali hanno dallo Stato la personalità giuridica, uno scopo sociale ed una causa di esistenza perpetua o almeno indefinita. Questo disegno di legge toglie, per gli Enti morali, l'assoluto divieto di vendere, e soltanto circoscrive l'alienazione degli oggetti in quella cerchia medesima che per le collezioni gravate da servitù pubblica stabilì la legge dell'8 luglio 1883. E impone l'intervento del Governo sia quando si voglia rimuovere dal posto originario oggetti immobili per destinazione, perchè la remozione è, quasi sempre, il primo passo alla vendita clandestina; sia nel caso di restauri, perchè, specialmente nelle chiese, i dipinti sono esposti a irreparabili danni, cagionati dalla ignoranza o dalla negligenza.

Vi ha bensì una categoria di Enti morali riconosciuti, ospedali, orfanotrofi ed ospizi di mendicità, che questo disegno di legge parifica ai privati, per quanto concerne gli oggetti d'arte.

Il diritto collettivo dei poveri sulla proprietà destinata a lenire le loro sventure non può essere inferiore a quello individuale dei privati. È crudele pretendere che un ospedale lasci morire i malati sulla strada o in tuguri perchè non ha mezzi sufficienti ad aggiungere letti, mentre è ricco d'opere d'arte. Accertato il bisogno e l'impossibilità di provvedere altrimenti, il Governo deve comprare o permettere che altri compri.

Circa gli oggetti di proprietà privata, si eccettuano dalla libera disponibilità solo quei pochi che hanno sommo interesse storico e artistico, dei quali si deve prendere iscrizione in un pubblico catalogo. È questo un diritto di difesa che non può negarsi allo Stato. Quando capolavori d'arte emigrano, la coscienza nazionale si turba come per offesa fatta ad alti interessi morali. Lo stesso inesorabile diritto di conquista rispetta i capolavori artistici. Se vi sono cittadini immemori dell'onore nazionale, lo Stato deve guarentirsi contro i loro deplorevoli oblii o le loro tristi avidità.

Fuori di questa piccola cerchia, il diritto di proprietà privata liberamente si svolge. Se vi sono cose degne di essere trattenute in Italia, si acquistino; il rimanente vada pur via. Non ne proverrà danno alla scienza, alla storia, all'arte, le quali è assurdo credere progrediscano in ragione del maggior numero di oggetti che rimangono in un paese. La Germania ha monumenti in numero molto minore dei nostri, e nondimeno l'archeologia, la critica storica e artistica vi sono coltivate con grande onore e profitto. Preme invece che lo studio dell'antico ecciti lo spirito a nuove creazioni geniali, e che i monumenti siano guardati con investigazione volonterosa, non con ammirazione infeconda.

Ma affinchè lo Stato sia in grado di comprare, occorre fornirgliene i mezzi sufficienti. Da ciò le disposizioni relative ai proventi destinati agli acquisti. A questo scopo serve anche la tassa di esportazione, e non ad impedire che esca quanto lo Stato riconosce di libera disponibilità. E fu proposta in misura che non sia incentivo al contrabbando.

Tali sono le linee generali del disegno di legge che raccomando ai vostri suffragi. Non è questa una legge draconiana; si fonda anzi su principî di equità, e, abbandonando ingiustificabili divieti, scioglie la manomorta artistica. Allo Stato spetta impedire soltanto quello che è realmente contrario all'utilità pubblica; ceppi e pastoie sono fragili, e non trattengono il fatale andare delle cose umane. La proprietà delle opere d'arte antica non è simile a quella di un sacco di grano o di altra merce riproducibile all'infinito. Non bisogna però esagerare. Il *summum jus, summa injuria,* fu più volte riconosciuto vero a proposito di qualche vecchio editto tuttavia in vigore.

Non giova illudersi; nè da questa nè da altre proposte di legge si otterranno tutti gli effetti desiderabili. Impulso di iniziative individuali, progredita educazione pubblica, più vivace e generale sentimento di affetto all'arte e a tutte le manifestazioni dell'ideale, maggiore operosità e competenza in coloro che prendono cura dei monumenti,

ben ordinata e graduale ripartizione di carichi e di lavoro, sì che le ricerche, gli studi, i cataloghi, i restauri, ecc., vengano, di mano in mano, a conclusioni compiute e sicure; queste ed altre condizioni sono indispensabili affinchè una legge sulle antichità produca effetti utili, visibili, facilmente apprezzabili dalla universalità dei cittadini. Ad ogni modo, se piaccia dare la vostra approvazione al disegno di legge che tengo ad onore di presentarvi, molti buoni effetti si conseguiranno, a mio credere, sin d'ora; molti danni sin qui lamentati si eviteranno.

DISEGNO DI LEGGE.

Art. 1. Lo Stato provvede, per mezzo del Ministero della pubblica istruzione, nei modi e termini stabiliti da questa legge, alla conservazione dei monumenti immobili e degli oggetti d'arte e di antichità.

Art. 2. A cura del Ministero della pubblica istruzione sarà compilato un catalogo dei monumenti immobili dello Stato, delle Provincie, dei Comuni, degli Enti ecclesiastici, e in generale di tutti i Corpi morali, e dei privati, da pubblicarsi previa revisione delle Giunte di archeologia e di belle arti.

I monumenti che appartengono allo Stato e a tutti gli Enti morali legalmente riconosciuti sono inalienabili ed imprescrittibili.

Gli amministratori di Corpi morali non legalmente riconosciuti, e i privati, quando vendano tutto o parte dell'immobile monumentale o il fondo al quale è annesso, debbono dare notizia della vendita al Ministero della pubblica istruzione entro quindici giorni dalla stipulazione del contratto.

Art. 3. Nessuna opera di restauro o alterazione qualsiasi può esser fatta ai monumenti enumerati nel predetto catalogo, senza il consenso del Ministero della pubblica istruzione.

Art. 4. A cura del Ministero della pubblica istruzione sarà compilato altresì un catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità appartenenti agli Enti indicati nel primo capoverso dell'articolo 2.

Gli oggetti enumerati in tale catalogo possono essere alienati o ceduti soltanto allo Stato, alle Provincie, ai Comuni o ad altri Enti morali nazionali laici. Non possono essere restaurati, nè tolti dal loro posto originario se sono immobili per destinazione, senza il consenso del Ministero della pubblica istruzione.

Gli oggetti d'arte e d'antichità appartenenti ad ospedali, orfanotrofi e ospizi di mendicità, per tutti gli effetti giuridici di questa legge, sono parificati agli oggetti di proprietà privata; ma il consenso alla vendita può esser dato dal Ministero della pubblica istruzione soltanto nei casi di accertata necessità.

Art. 5. Qualora gli oggetti enumerati nel catalogo, di cui all'articolo precedente, non siano ben custoditi dall'Ente proprietario, o questo ricusi di mostrarli agli studiosi, il Ministero della pubblica itsruzione può assumerne la custodia, con tutte le cautele necessarie alla buona conservazione di essi.

Nel termine di sei mesi dalla pubblicazione di questa legge, il Ministero della pubblica istruzione compilerà un catalogo degli oggetti d'arte e di antichità di proprietà privata, i quali abbiano sommo interesse storico e artistico. Questo catalogo sarà riveduto dalle Giunte di archeologia e di belle arti.

Gli oggetti che vi sono enumerati possono essere venduti soltanto allo Stato, il quale ha anche il diritto di espropriarli, nel caso d'incuria del proprietario a custodirli.

Il decreto reale di espropriazione viene emesso sulla proposta del ministro della pubblica istruzione, a norma dell'articolo 84 della legge 25 giugno 1865, n. 2359. Il prezzo è determinato da tre periti, uno scelto dal ministro, uno dal proprietario e un terzo da entrambe le parti, e, in caso di disaccordo, dal presidente del Tribunale della capitale del Regno.

Art. 7. Ogni proprietario di oggetti d'arte e di antichità, il quale desideri esportarli dal Regno, deve farne domanda al Ministero della pubblica istruzione, denunziando la disegnata alienazione.

Il Ministero, nel termine di un mese dalla presentazione di tale domanda, deve rilasciare la licenza di esportazione, o dichiarare che intende di esercitare il diritto di prelazione. In quest'ultimo caso è in facoltà del Ministero di accettare il prezzo denunziato dal proprietario, o di fare eseguire la valutazione da tre periti: uno eletto dal Ministero, un altro dal proprietario, il terzo dalla Giunta di archeologia o da quella di belle arti, secondo la natura degli oggetti.

Per gli effetti degli articoli 6 e 7 di questa legge, sono considerati come proprietà privata gli oggetti d'arte e di antichità appartenenti a Corpi morali non riconosciuti.

Art. 8. I cataloghi indicati negli articoli 2, 4 e 6 saranno pubblicati nella *Gazzetta Ufficiale* del Regno, e saranno esecutivi dal giorno della pubblicazione.

Nel termine di un mese da questa pubblicazione i proprietari degli immobili e degli oggetti iscritti possono reclamare contro l'iscrizione.

Su tali reclami decide inappellabilmente una Commissione composta di sette membri: quattro eletti dalla Giunta di belle arti e tre da quella di archeologia.

Dopo le decisioni della Commissione, questi cataloghi sono definitivi rispetto di proprietari; però il Governo, in successive revisioni, può farvi le aggiunte o modificazioni necessarie, salvo ai proprietari il diritto di proporre reclamo per le nuove iscrizioni o per le eseguite cancellazioni.

Art. 9. È istituita una tassa del 10 per cento per le esportazioni all'estero degli oggetti d'arte e di antichità.

La tassa è calcolata sul valore denunziato, se il Ministero dell'istruzione pubblica lo accetta; nel caso contrario il valore è accertato da tre periti, nominati con le norme prescritte dal capoverso dell'art. 7.

Sono esenti dalla tassa del 10 per cento, e pagano invece quella dell'1 per cento attualmente in vigore:

a) Gli oggetti la esecuzione dei quali non risalga ad oltre cinquant'anni;

b) Gli oggetti importati in Italia dopo che sarà in vigore questa legge.

Art. 10. Chiunque voglia intraprendere scavi per ricerche di antichità, deve darne preventivo avviso al Ministero della pubblica istruzione. Questo può regolarli in modo che non danneggino i monumenti sopra o sotto il suolo, e può anche sospenderli quando non sono osservate le norme con le quali li ha regolati.

Art. 11. Degli oggetti trovati sia casualmente, sia per scavi fatti a ricerca di antichità, l'inventore deve dare notizia al Ministero della pubblica istruzione entro cinque giorni dalla scoperta.

Art. 12. Per la iscrizione in catalogo, per la vendita o per l'esportazione all'estero degli oggetti d'arte e di antichità provenienti da scavi, si applicano le disposizioni stabilite negli articoli precedenti di questa legge, chiunque sia il proprietario degli oggetti scavati.

Art. 13. Nel caso di rinvenimento di avanzi monumentali, si applica la disposizione dell'art. 11.

Per la iscrizione in catalogo e per la vendita di tali avanzi, o del fondo in cui si trovano, si applicano le disposizioni dell'art. 2.

Art. 14. Nella vendita di terreni appartenenti allo Stato, alle Provincie, ai Comuni ed ai Corpi morali legalmente riconosciuti, s'intende sempre riservata agli Enti stessi la proprietà degli oggetti, e degli avanzi di antichità che vi si potessero in qualunque tempo rinvenire.

Art. 15. Il ministro della pubblica istruzione è autorizzato a fare cambi con musei stranieri, e a vendere duplicati di oggetti d'arte e di antichità i quali non abbiano alcun interesse per le collezioni dello Stato, quando vi sia il parere favorevole di una Commissione composta di direttori di musei e gallerie nazionali. La relazione, col voto della Commissione, dev'essere pubblicata, e il decreto che approva il cambio o la vendita può emanarsi soltanto dopo quindici giorni dalla pubblicazione anzidetta.

Art. 16. Il Governo è autorizzato a imporre una tassa sulla riproduzione, per mezzo della fotografia, dei monumenti e delle opere d'arte di proprietà dello Stato; a provvedere alla esecuzione dei calchi di monumenti, e a fare cambi e vendite dei calchi stessi.

Art. 17. Per l'acquisto di oggetti d'arte e di antichità sarà iscritta annualmente in un capitolo della parte ordinaria del bilancio della spesa del Ministero della pubblica istruzione, in aggiunta al fondo di dotazioni dei musei e delle gallerie, una somma corrispondente a quella riscossa nell'esercizio precedente:

a) per tasse di esportazione di oggetti d'arte e di antichità;

b) per la metà dell'introito delle tasse d'ingresso ai musei ed alle gallerie nazionali, rimanendo l'altra metà destinata all'uso stabilito dall'art. 5 della legge 27 maggio 1875, n. 2554 (Serie 2ª);

c) per le vendite e tasse, di cui agli articoli 15 e 16;

d) per le pene pecuniarie stabilite da questa legge.

Art. 18. Le somme inscritte, giusta l'articolo precedente, nel bilancio della spesa del Ministero della pubblica istruzione, non erogate durante l'esercizio, nei rendiconti consuntivi della spesa saranno ritenute come impegnate e quindi trasportate nell'esercizio successivo, cumulandosi sempre coi residui precedenti, per essere in ogni tempo a disposizione del Governo ed erogate secondo la loro destinazione.

Art. 19. Chiunque esporta all'estero oggetti d'arte e di antichità, senza averne ottenuta licenza, e chiunque venda o ceda a qualsiasi titolo, non allo Stato, ma ad altri qualcuno degli oggetti indicati nel catalogo di cui all'articolo 6, è punito con pena pecuniaria da L. 1000 a L. 10,000, e con la conquista degli oggetti se sono sequestrati, o con una indennità corrispondente al valore approssimativo degli oggetti medesimi, se non possono ricuperarsi.

La stessa pena è applicata agli amministratori di

Provincie, Comuni e altri corpi morali riconosciuti, quando vendano o cedano a qualsiasi titolo opere d'arte fuori dei modi e termini stabiliti da questa legge.

Art. 20. Chiunque intraprende scavi per ricerche di antichità senza averne dato avviso, a norma dell'articolo 10, è punito con pena pecuniaria da L. 50 a L. 500.

Chiunque non denunzi, a norma dell'art. 11, la scoperta di oggetti d'arte e di antichità, è punito con pena pecuniaria da L. 200 a L. 2000.

La pena comminata nella prima parte di quest'articolo è applicata a chi continui gli scavi dopo l'ordine della sospensione; a chi non denunzi la vendita di cui nell'ultimo capoverso dell'articolo 2; a chi faccia opere di restauro a monumenti senza il consenso prescritto dall'articolo 3, salvo le maggiori pene per la contravvenzione di cui all'articolo 424 del Codice penale.

Art. 21. Gli amministratori di Provincie, Comuni e altri Corpi morali, quando facciano eseguire restauri o tolgano oggetti d'arte e d'antichità dal loro posto originario, senza il consenso prescritto dall'articolo 4, sono puniti con pena pecuniaria da L. 50 a L. 500.

Art. 22. Dal giorno della pubblicazione dei cataloghi, di cui agli articoli 2, 4 e 6, sono abrogate le disposizioni vigenti, nelle varie parti del Regno, sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità, salvo quanto è disposto nelle leggi 28 giugno 1871, n. 286 (serie 2ª), 8 luglio 1883, n. 1481 (serie 3ª), e 7 febbraio 1892, n. 31.

Art. 23. Un regolamento determinerà le norme per la esecuzione di questa legge ».

Su questo ben concepito e maturo disegno di legge ci permettiamo poche e brevi osservazioni di indole particolare.

La proposta d'autorizzare il Governo « a imporre una tassa sulla riproduzione, per mezzo della fotografia, dei monumenti e delle opere d'arte di proprietà dello Stato », (art. 16), non crediamo abbia valor pratico. Forse, piuttosto che pensare ad un provento meschino, e non può non essere meschino, sulle fotografie, gioverebbe regolare lo scambio dei calchi. Ma quel che importa è il non inceppare la riproduzione fotografica dei lavori artistici, la quale è fonte agevolissima d'insegnamento, è ricchezza morale propria del nostro tempo; val meglio ajutarla e diffonderla.

All'art. 4 leggiamo che « gli oggetti d'arte e d'antichità appartenenti ad ospedali, orfanotrofi e ospizi di mendicità, sono parificati a gli oggetti di proprietà privata; ma il consenso alla vendita può esser dato dal Ministero della pubblica istruzione soltanto nei casi di accertata necessità ». Orbene, è fuor di dubbio che tale necessità verrà troppo largamente accertata. È giusto quel che dice altrove il disegno di legge, e cioè, « il diritto collettivo dei poveri sulla proprietà destinata a lenire le loro sventure non può essere inferiore a quello individuale dei privati »; ma si è pensato a quali danni questo caritatevole criterio esponga il patrimonio artistico della nazione? In Italia abbiamo varî ospedali ricchi di oggetti artistici d'alto valore; primo fra tutti quello di Santa Maria Nuova, in Firenze. Parificando tali oggetti a quelli di proprietà privata, basterà l'ingerenza del Ministero per il consenso della vendita a far sì che non avvenga rapidamente uno sperpero?

Noi non crediamo che a ciò vi sia un rimedio particolare, altrimenti lo additeremmo subito, se pure già non lo avesse trovato chi presentò alla Camera il magistrale disegno di legge. Pensiamo invece che un rimedio vi sia, ma di ordine generale. A parer nostro è necessaria la più pronta catalogazione degli oggetti d'arte appartenenti a ospedali, orfanotrofi e ospizi di mendicità; e su tale base crediamo si dovrebbe disporre del mezzo milione annuo destinato all'incremento dei musei e delle gallerie. Poichè, non bisogna dimenticarlo, l'Italia ha grandissima dovizia di oggetti d'arte, ma non ha musei, non ha gallerie scientificamente ordinate. In una parola, nessun'opera d'arte di proprietà dello Stato dovrebb'essere parificata a quelle di proprietà privata; ma d'altro canto lo Stato dovrebbe affrettarsi a conoscere la parte più pericolante del suo patrimonio artistico, per disporre di esso in modo da non iscemarlo, pur sapendo e sentendo quel che il nuovo disegno di legge esprime con le seguenti parole:

« È crudele pretendere che un ospedale lasci morire i malati sulla strada o in tuguri, perchè non ha mezzi sufficienti ad aggiunger letti, mentre è ricco di opere d'arte ».

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA, 1893 — Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

INDICI

I.

SOMMARI DEI FASCICOLI

Fascicolo I.

Natale Baldoria, **D. Gnoli.** — Questioni d'arte, **La Direzione.** — Serie di capolavori dell'arte italiana nuovamente illustrati, **Gustavo Frizzoni.** — Studi leonardeschi, **Eugenio Müntz.** — I Parolari da Reggio e una medaglia di Pastorino da Siena, **Francesco Malaguzzi.**

Nuovi Documenti: I Parolari da Reggio, **Francesco Malaguzzi.**

Recensioni e cenni bibliografici: *W. L. Schreiber,* Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au xve siècle, **P. K.** — Napoli Nobilissima. Rivista di topografia e d'arte napoletana, **A. M.**

Miscellanea: Le mitrie del tesoro di Monza, **X. Barbier de Montault.** — Huomini singhularj in Firenze dal MCCCC° innanzi, **C. de Fabriczy.** — Raccolte di riproduzioni d'antiche incisioni, **P. K.**

Cronaca artistica contemporanea.

Fascicolo II.

Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa, **Igino Benvenuto Supino.** — La Xilografia veneziana, **Paul Kristeller.** — I monumenti funebri Della Torre e Castiglioni nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano, **Diego Sant'Ambrogio.**

Nuovi Documenti: Nuovi documenti comprovanti Domenico da Cortona come architetto dell'Hôtel-de-Ville di Parigi, **Luca Beltrami.** — Sentenza arbitrale pronunciata da Francesco Francia, **Emilio Orioli.** — Annibale Caracci e il suo quadro di San Rocco, **Francesco Malaguzzi.** — Lorenzo Costa, **C. R.**

Recensioni: *C. Justi,* Ein Denkmal venezianischer Bildnissplastik im fernen Westen. - Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli, **C. de Fabriczy.**

Miscellanea: La Farnesina de' Baullari in Roma, **C. de Fabriczy.**

Cronaca artistica contemporanea, **U. F.**

Fascicolo III.

I Cenacoli di Gaudenzio Ferrari, **Ambrogio Marazza.** — La Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante, **D. Gnoli.** — La Vergine col Bambino e il S. Giovannino di Guido Reni in Firenze, **Gustavo Frizzoni.**

Nuovi Documenti: Sull'opera di Antonio Canova pel ricupero dei monumenti d'arte a Parigi, **Annibale Campani.** — Istrumenti di allogazione e di quietanza della tavola di Luca Signorelli figurante il Battesimo, dichiarata d'importanza nazionale, che esiste nella chiesa di San Medardo di Arcevia, **Anselmo Anselmi.**

Recensioni: I dipinti di Lorenzo Lotto nell'Oratorio Suardi in Trescorre Balneario, **Diego Sant'Ambrogio.** — *Marcel Reymond,* La Sainte Cécile de Stéphano Maderno, **G. Cantalamessa.**

Miscellanea: Il ritrovamento della tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli, **Anselmo Anselmi.** — Antonio Pollaiuolo. — Disegno per il pulpito del Duomo di Orvieto, **A. Venturi.**

Cronaca artistica contemporanea, **U.**

Necrologia: Natale Baldoria, **A. Venturi.**

Fascicolo IV.

La raccolta del senatore Giovanni Morelli in Bergamo, **Gustavo Frizzoni.** — Giovanni da Siena, **Corrado Ricci.** — La cappella di San Pietro Martire presso la basilica di Sant'Eustorgio in Milano, **Luca Beltrami.**

Recensioni: *Pasq. Nerino Ferri,* Catalogo riassuntivo della raccolta dei disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, **C. de Fabriczy.** — *Camille Eulart,* L'Abbaye de San Galgano près Sienne, au treizième siècle. — *Raoul Rosières,* L'architecture dite gothique doit-elle être ainsi dénommée? — *Dott. P. Rizzini,* Illustrazione dei civici musei di Brescia (medaglie). — *Ad. Michaelis,*

Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI Jahrhunderts. — *Ch. Hülsen,* Di una pianta prospettica di Roma del secolo xv. — *G. B. de Rossi,* Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed alle opere nel medio evo, compilata alla fine del secolo xvi. — Versi del 400 e del 600, attinenti a pittori, od a cose d'arte.

Miscellanea: Ospedale della Madonna dell'Ausilio a Borgo San Sepolcro. — Tavola di Piero della Francesca. — Ordinamento della Galleria di Bologna. — Quadro del Signorelli nella pinacoteca di Brera in Milano. — Quadro del Palmezzano nella Chiesa di Rontana. — Restauri a San Cosimato in Roma. — Domenico da Cortona e l'Hôtel-de-Ville di Parigi.

Cronaca artistica contemporanea.

Fascicolo V.

Il Leone di San Marco (bronzo veneziano del Milleduecento), **Giacomo Boni.** — Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli xv e xvi a Reggio Emilia, **Francesco Malaguzzi Valeri.** — La Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante (Continuazione), **D. Gnoli.**

Nuovi Documenti: Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli xv e xvi a Reggio Emilia, **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Recensioni: *C. Justi,* Lombardische Bildwerke in Spanien, **C. de Fabriczy.** — *H. Janitscheck,* Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst, **C. de Fabriczy.** — *Daniel Burckhardt,* Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel, **P. K.** — *Franz Rieffel,* Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli, **C. de Fabriczy.**

Miscellanea: Importanti aste di opere d'arte a Londra e a Parigi. — Ricollocamento del coro di Domenico da San Severino nella chiesa superiore di San Francesco d'Assisi. — Quadri del Perugino e di Pier Della Francesca in Santa Maria delle Grazie presso Senigallia. — Quadro di Giovanni Santi presso il municipio di Gradara. — Ancona del Garofalo a San Valentino (provincia di Reggio-Emilia). — Predella del Lotto presso il municipio di Jesi. — Catalogo dei monumenti. — Una incisione in rame sconosciuta, del secolo xv, **Paul Kristeller.** — Bassorilievo in maiolica nel museo Nazionale di Firenze, **U. R.** — Oggetti d'oreficeria acquistati dal museo Nazionale di Firenze, **U. R.** — Regolamento per gli uffici dell'amministrazione provinciale dell'arte antica. — Registro delle riparazioni a dipinti, sculture, mosaici, ecc.

Cronaca artistica contemporanea, **U.**

Fascicolo VI.

Francesco di Simone Fiesolano, **A. Venturi.** — Il Foro dei Mercanti di Bologna, **Emilio Orioli.** — La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo Catalogo, **Gustavo Frizzoni.** — La basilica di San Michele in Foro in Lucca, **E. Ridolfi.**

Nuovi Documenti: Il Foro dei Mercanti di Bologna, **Emilio Orioli.** — I due Dossi, **A. Venturi.**

Recensioni: *Cavalcaselle e Crowe,* Storia della pittura in Italia dal secolo ii al secolo xvi, **G. C.**

Miscellanea: A proposito della notizia del ricollocamento del coro d'Assisi.

Cronaca artistica contemporanea.

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Pag.

1. Ritratto d'ignoto, già supposto *Cesare Borgia,* del Bronzino, (?) già esistente nella Galleria Borghese in Roma (tavola fuori testo) 4
2. *Santo Stefano,* di Francesco Francia, ivi (tavola fuori testo) 4
3. *La Vergine col Bambino e San Giovanni,* di Lorenzo di Credi, ivi (tavola fuori testo) 4
4. *Crocifisso coi Santi Girolamo e Cristoforo,* di Fiorenzo di Lorenzo, ivi (tavola fuori testo) 4
5. *La Vergine col Bambino e Santi,* di Lorenzo Lotto, ivi (tavola fuori testo) 4
6. *Madonna,* del Moretto (chiesa di Paitone) 10
7. *San Pietro Martire,* dello stesso (Pinacoteca Ambrosiana in Milano) 11
8. *Santa Giustina,* dello stesso (Galleria imperiale di Vienna) 14
9. Pala d'altare di L. Lotto (Chiesa di San Bernardino in Bergamo) 15
10. *Madonna col Bambino e San Pietro Martire,* dello stesso (Museo Nazionale di Napoli) . 18
11. Ritratto d'uomo di Tiziano (Pinacoteca di Brera in Milano) 19
12. Ritratto di F. Maria della Rovere, dipinto dallo stesso (Galleria degli Uffizi in Firenze) 22
13. *Madonna col Bambino,* disegno di Leonardo (Collezione del duca di Devonshire a Chatsworth) 27
14. Disegno dello stesso (Biblioteca di Christ Church in Oxford) 30
15. Disegno dello stesso per l'*Adorazione dei magi* (Museo Wallraff Richartz in Colonia) 31
16. Medaglia intagliata da Pastorino da Siena in onore di Francesco Parolari (Museo numismatico di Reggio) 35
17. Mitria del Tesoro di Monza 55
18. *Cristo* o il *Salmista* o altro simulacro allegorico (Pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa) 69
19. *San Michele arcangelo* (ivi) 71
20. Ercole (rappresentazione allegorica della forza pagana) 73
21. Figura allegorica di Pisa (nel Pergamo suddetto) 75
22. Sostegno centrale con le figure delle tre Grazie cristiane (ivi) 77
23. Abbozzo della pianta del duomo di Pisa, secondo il progetto di restauro di Adriano dell'Oste (Archivio di Stato in Pisa) . . 83
24. Pulpito del duomo di Pisa, secondo la descrizione del Grassi 86
25. Progetto del Fontana per il pulpito stesso 87
26. Scala del pulpito di Nicola Pisano (Chiesa di San Giovanni in Pisa) 91
27. Proposta ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano 93
28. Frontispizio del *Lucianus, De veris narrationibus* (xilografia veneziana del 1494) . 95
29. Fregio del margine inferiore dell'incorniciatura (*Eusebius, De evangelica praeparatione,* Venetiis, 1470) 97
30. La *Risurrezione di Lazzaro* (« San Bonaventura, Devote meditazioni » Venezia, 1487) 99
31. Frontispizio di Fra Cherubino da Spoleto: *Spiritualis vitae regula* 101
32. *Cristo in croce* (dal *Missale romanum,* Venetiis, 1482) 103
33. *Sepoltura di Cristo* (« Meditazioni di San Bonaventura » 1500) 105
34. Ritratto dello Scanderbeg (Biblioteca Marciana in Venezia) 108
35. Sarcofago della Torre (Chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano) 117
36. Monumento sepolcrale di Giacomo Stefano Brivio (Chiesa di Sant'Eustorgio in Milano) 123

Pag.
37. Lapide sepolcrale di Branda Castiglione (Chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano) 125
38. Parte del prospetto dell' *Hôtel de Ville* a Parigi 130
39. Finestra dello stesso palazzo 131
40. *Natività di Gesù*, di Gaudenzio Ferrari, in Varallo 146
41. *Ultima cena*, dello stesso (ivi) 148
42. *Disputa di Gesù fra i dottori*, dello stesso (ivi) 149
43. Dettaglio dell'ancona dello stesso (Chiesa di San Gaudenzio a Novara) 151
44. Dettaglio dell'ancona dello stesso (Chiesa della Santa Pietà in Cannobbio) 153
45. *Cenacolo*, di Bernardino Luini (Chiesa di Santa Maria degli Angioli a Lugano) . . 156
46. *Cenacolo*, attribuito a Gaudenzio Ferrari (Asilo infantile di Vercelli) 159
47. *Cenacolo*, di Leonardo da Vinci (Chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano) . . 160
48. *Assunzione di Maria*, di Gaudenzio Ferrari (San Cristoforo di Vercelli) 161
49. Disegno dello stesso (Galleria arcivescovile di Milano) 163
50. *Cenacolo*, attribuito allo stesso (Galleria Leuchtenberg di Pietroburgo) 165
51. *Cenacolo*, di Andrea del Sarto (San Salvi) 166
52. *Discesa dello Spirito Santo*, attribuita a Gaudenzio Ferrari (Casa Hercolani di Bologna). 167
53. Disegno di maniera gaudenziana (Collezione Frizzoni in Milano) 168
54. *Discesa dello Spirito Santo*, di B. Lanino (Pinacoteca di Varallo) 169
55. Cartone attribuito a Gaudenzio Ferrari (Collezione Albertina di Torino) 170
56. *Cenacolo*, di Gaudenzio Ferrari, nella Passione di Milano (tavola fuori testo) . . . 170
57. *Cenacolo*, di B. Lanino, in San Nazzaro Maggiore di Milano (tavola fuori testo) . . . 170
58. Cartone di Gaudenzio Ferrari (Collezione Albertina di Torino) 171
59. Disegno attribuito allo stesso (presso il pittore Cressini di Milano) 172
60. *Cenacolo*, di Daniele Crespi (Pinacoteca di Brera in Milano) 173
61. *Vergine col Bambino e San Giovanni*, di Guido Reni (Galleria degli Uffizi in Firenze) 186
62. Disegno attribuito a Guido Reni (ivi) . . 187
63. Altro disegno della raccolta Morelli in Milano (tavola fuori testo) 188
64. *Vestizione di Santa Chiara*, di Lorenzo Lotto (Oratorio Suardi a Trescorre) 199
65. Facsimile d'una lettera di Antonio del Pollaiuolo (Archivio di casa Orsini in Roma) 209
66. Disegno per il pulpito del duomo d'Orvieto (Museo dell' Opera del Duomo) 210
67. Ricostruzione del pulpito suddetto, ideata dall'architetto Luca Beltrami 210
68. Frammento di disegno del pulpito stesso (Gabinetto delle stampe in Berlino) . . 211
69. Ritratto di Pio Fedi 212
70. Ritratto di Natale Baldoria. 215
71. Angelo in terra cotta, di Benedetto da Maiano (Raccolta Morelli in Bergamo) . 219
72. Un *Giudizio*, del Pesellino (ivi) 220
73. Ritratto di Alessio Baldovinetti, dipinto da lui stesso (ivi) 221
74. *San Giovanni Evangelista*, della scuola di Pier della Francesca (ivi) 223
75. *San Gerolamo*, di Bartolomeo Montagna (ivi) 225
76. Ritratto, di Marco Basaiti (ivi) 227
77. Ritratti, di Franz Hals (Pinacoteca di Monaco). 228
78. Ritratto di Saskia van Ulemburg, da un disegno di Rembrandt (Museo di Berlino) . 229
79. *Il caldo e il freddo*, di Bernardo Fabritius (Raccolta Morelli in Bergamo) 231
80. Archi della seconda e terza galleria della rocca di Finale 237
81. Cortile della rocca stessa, dopo gli scavi del 1890 241
82. Piccolo disegno della rocca di porta Galliera in Bologna 244
83. Altro simile 245
84. Arco nella rocca di Finale 247
85. Piccolo disegno della rocca di porta Galliera 248
86. Avanzi della rocca di porta Galliera . . 249
87. Idem, veduti da un altro lato. 251
88. Idem, idem 255
89. Rocca di Finale, prima della diversione del Panaro 257
90. Pianta della rocca di Finale 259
91. Angolo presso l' ingresso attuale della rocca di Finale 261
92. Scala della rocca di Finale 263
93. Pianta della basilica di Sant' Eustorgio in Milano (Archivio civico di Milano) . . . 269
94. Esterno della cappella di San Pietro Martire (Basilica di Sant' Eustorgio in Milano) 271
95. Fianco della cappella stessa 272
96. Sezione della cappella stessa 273
97. Interno della cappella con l'arca di Giovanni Balduccio Pisano 275
98. L'*Annunciazione* (ivi) 276
99. L'*Assunzione della Vergine* (ivi) 277
100. *Predicazione di San Pietro Martire* (ivi) . 278
101. Il *Miracolo dell'Ostia* (ivi) 279
102. La *Guarigione d'un infermo* (ivi) . . . 280

	Pag.
103. Il *Martirio di San Pietro nel bosco di Farga* (ivi)	282
104. Uno dei pennacchi della volta, con la figura di Sant'Ambrogio (ivi)	283
105. Angeli in terra cotta dipinta, nel tamburo della cupola (ivi)	285
106. Capitelli e basi del cancello eretto da F. M. Visconti (ivi)	287
107. Colonna del cancello esistente una volta intorno all'arca (ivi)	288
108. Veduta del modello della detta cappella a un decimo del vero	289
109. Parte dell'*Hotel de Ville* di Parigi eretta dal Boccadoro	298
110. Il leone di bronzo di San Marco sulla Piazzetta di Venezia	301
111. Lo stesso coi restauri del 1815	302
112. Chimera etrusca	303
113. Lupa romana (Museo del Campidoglio in Roma)	304
114. Colonna di Asoka a Tirhut	305
115. Leone buddistico (Scavi di Muttra)	306
116. *Tope* di Sanchi (India centrale)	307
117. Bassorilievo assiro (British Museum di Londra)	308
118. Leone giapponese	309
119. Leone del sepolcro di Mausolo (Alicarnasso)	310
120. Parte anteriore del leone di San Marco	311
121. Bassorilievo greco (Chiesa della Minerva in Roma)	312
122. Fontana dei leoni nell'Alhambra	313
123. Candeliere veneziano	314
124. Candelabro di Gloucester (Museo di Kensington)	315
125. Toro della cattedrale di Orvieto	318
126. Leone di San Marco restaurato nel 1891	319
127. Stalli della cattedrale di Reggio Emilia	322
128. Base del leggio nella cattedrale (ivi)	323
129. Stalli nella basilica di San Prospero (ivi)	324
130. Specchio d'uno stallo della basilica di San Prospero (ivi)	325
131. Parte superiore del leggio della cattedrale (ivi)	326
132. Leggio nel coro della cattedrale (ivi)	327
133. Stalli nel coro della cattedrale (ivi)	329
134. Facciata della chiesa di Sant'Agostino in Roma	332
135. Chiesa di Sant'Aurea in Ostia	333
136. Facciata della chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli in Roma, prima dei recenti restauri	335
137. Palazzo del cardinal Riario, ora della Cancelleria in Roma	337
138. Palazzo Rucellai in Firenze	338
139. Piano superiore del palazzo della Cancelleria	339
140. Parte inferiore del palazzo stesso	341
141. Finestra del primo piano (ivi)	342
142. Casa del secolo XV in piazza della Rotonda in Roma	343
143. Parte del cortile di Belvedere, di Bramante	344
144. Pianta d'angolo del primo piano del palazzo Caprini	345
145. Angolo del palazzo Fieschi, poi Sora, in Roma	346
146. Parte dell'esterno di San Pietro, ideato da Bramante	346
147. La *Crocifissione*, di Raffaello (Raccolta Mond in Londra)	359
148. *Sant'Antonio da Padova*, incisione in rame del sec. XV (Biblioteca Casanatense in Roma)	365
149. Sepoltura di Alessandro Tartagni, di Francesco di Simone (Chiesa di San Domenico in Bologna)	372
150. Sepoltura di Barbara Manfredi, dello stesso (Chiesa di San Biagio in Forlì)	373
151. Due particolari del monumento di G. F. Oliva, dello stesso (ex convento di Montefiorentino)	374
152. *Madonna*, dello stesso (Via della Chiesa in Firenze)	375
153. Ciborio, dello stesso (Chiesa di Santa Maria in Monteluce)	376
154. Lavabo, dello stesso (Badia di Fiesole)	377
155. Lavabo del refettorio, dello stesso (ivi)	378
156. Cartella del coro, dello stesso (ivi)	378
157-161. Porte e finestre dell'antica libreria, dello stesso (ivi)	379
162. Monumento Albergati, dello stesso (Certosa di Bologna)	380
163. Porta d'ingresso del palazzo Bevilacqua in Bologna, scolpita dallo stesso	380
164. Monumento Pandolfini, dello stesso (Badia di Firenze)	380
165. Sepoltura di Sigismondo Malatesta, dello stesso (Tempio malatestiano in Rimini)	380
166. *Madonna*, dello stesso (Palazzo Rossi a Imola)	381
167. Porta della sagrestia della Badia di Firenze, dello stesso	382
168. Particolare del monumento Albergati	383
169. Ciborio proveniente da Ostiglia (Casa Cavriani in Mantova)	385
170. Il Foro dei Mercanti di Bologna	391
171. Pala di Luca Signorelli, guasta dai restauri (Pinacoteca di Brera in Milano)	400
172. La stessa, restituita al suo stato originale	401
173. L'*Annunciazione*, di Carlo Crivelli (Galleria nazionale di Londra)	403
174. Basilica di San Michele in Foro in Lucca	413
175. La stessa, nella prima metà del secolo XVIII	423

III.

INDICE DEGLI AUTORI

A. M. « *Napoli nobilissima* » (Recensione), 53.

Anonimo. « C. Eulart, *L'Abbaye de San Galgano près Sienne, au treizième siècle* » (Recensione), 293.

— « R. Rosières, *L'architecture dite gothique* » (Recensione), 293.

— « P. Rizzini, *Illustrazione dei civici Musei di Brescia: Le medaglie* » (Recensione), 293.

— « A. Michaelis, *Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI Jahrh.* » (Recensione), 293.

— « Ch. Hülsen, *Di una pianta prospettica di Roma del secolo XV* » (Recensione), 294.

— « G. B. de Rossi, *Raccolta d'iscrizioni romane relative ad artisti del medio evo, compilata alla fine del secolo XVI* » (Recensione), 294.

— « *Versi del 400 e del 600, attinenti a pittori o a cose d'arte* » (Recensione), 295.

— Ricomposizione della tavola di Piero della Francesca nell'ospedale di Borgo San Sepolcro, 297.

— Ordinamento della Galleria di Bologna, 297.

— Restauro d'un quadro del Signorelli nella Pinacoteca di Brera in Milano, 297.

— Quadro del Palmezzano nella chiesa di Rontana, 297.

— Restauri a San Cosimato in Roma, 297.

— Domenico da Cortona e l'*Hôtel de Ville* di Parigi, 298.

— Sostituzione di un Crocifisso moderno all'antico del Sacro Monte di Varallo, 362.

— Ricollocamento del coro di Domenico da San Severino nella chiesa superiore di San Francesco d'Assisi, 362.

— Quadri del Perugino e di Pier della Francesca in Santa Maria delle Grazie presso Senigallia, 362.

— Quadro di Giovanni Santi presso il municipio di Gradara, 362.

— Ancona del Garofalo a San Valentino, 363.

— Predella del Lotto presso il municipio di Iesi, 363.

— Catalogo dei monumenti, 363.

— Regolamento per gli uffici dell'amministrazione provinciale dell'arte antica, 367.

Anonimo. Registro delle riparazioni a dipinti, sculture, mosaici, ecc., 368.

— Il disegno di legge sulla conservazione dei monumenti, 446.

Anselmi (Anselmo). Due documenti su Luca Signorelli, 196.

— Il ritrovamento della tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli, 202.

Barbier de Montault (X.). Le mitrie del Tesoro di Monza, 54.

Beltrami (Luca). Nuovi documenti comprovanti Domenico da Cortona architetto dell'*Hôtel de Ville* di Parigi, 129.

— La cappella di San Pietro Martire presso la basilica di Sant'Eustorgio in Milano, 267.

Boni (Giacomo). Il leone di San Marco, 301.

Campani (Annibale). Sull'opera di Antonio Canova per il ricupero dei monumenti d'arte italiana a Parigi, 189.

Cantalamessa (Giulio). « M. Reymond, *La Sainte Cécile de Stephane Maderno* » (Recensione), 200.

Cavalcaselle (G. B.). A proposito del ricollocamento del coro d'Assisi (Lettera), 445.

Direzione (La). Questioni d'arte, 3.

Fabriczy (C. de). Huomini singhularj in Firenze dal MCCCC° innanzi, 56.

— « C. Justi, *Ein Denkmal venetianischer Bildnissplastik; Bartolomè Ordonez und Domenico Fancelli* » (Recensione), 138.

— La Farnesina de' Baullari in Roma, 141.

— « Catalogo della raccolta dei disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze » (Recensione), 292.

— « C. Justi, *Lombardische Bildwerke in Spanien* » (Recensione), 350.

— « H. Janitschek, *Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst* » (Recensione), 354.

— « F. Rieffel, *Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli* » (Recensione), 355.

F[leres] U. Cronaca artistica contemporanea: gennaio-

febbraio, 61; marzo-aprile, 143; maggio-giugno, 212; luglio-agosto, 299; settembre-ottobre, 369.

Frizzoni (Gustavo). Serie di capolavori dell'arte italiana nuovamente illustrati, 9.

— La *Vergine col Bambino e il San Giovannino,* di Guido Reni in Firenze, 185.

— La raccolta del senatore Giovanni Morelli in Bergamo, 217.

— La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo catalogo, 399.

G. C. « G. B. Cavalcaselle e S. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia,* vol. V.; *Alcuni pittori e altri artisti fiorentini dell'ultimo periodo del secolo XIV e del XV* » (Recensione), 444.

G. F. Importanti aste d'opere d'arte a Londra e a Parigi, 358.

Gnoli (Domenico). Natale Baldoria, 1.

— La Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante, 176, 331.

Kristeller (Paul). La xilografia veneziana, 95.

— Un'incisione in rame sconosciuta del secolo xv, 364.

K[risteller] P. « W. L. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV siècle* » (Recensione), 51.

— Raccolte di riproduzioni d'antiche incisioni, 60.

— « D. Burckhardt, *Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel* » (Recensione), 355.

Malaguzzi Valeri (Francesco). I Parolari da Reggio e una medaglia di Pastorino da Siena, 34.

— Annibale Carracci e il suo quadro di San Rocco, 135.

— Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli xv e xvi a Reggio Emilia, 321, 348.

Marazza (Ambrogio). I Cenacoli di Gaudenzio Ferrari, 145.

Müntz (Eugenio). Studi leonardeschi, 26.

Orioli (Emilio). Sentenza arbitrale pronunciata da Francesco Francia, 133.

— Il Foro dei Mercanti di Bologna, 387, 431.

Ricci (Corrado). Giovanni da Siena, 233.

R[icci] C. Un documento su Lorenzo Costa, 137.

Ridolfi (E.). La basilica di San Michele in Foro in Lucca, 407.

R[ossi] U. Bassorilievo in maiolica nel Museo Nazionale di Firenze, 366.

— Oggetti d'orificeria acquistati dal Museo Nazionale di Firenze, 367.

Sant'Ambrogio (Diego). I monumenti funebri Della Torre e Castiglioni in Santa Maria delle Grazie in Milano, 115.

— « I dipinti di Lorenzo Lotto nell'oratorio Suardi in Trescorre » (Recensione), 198.

Supino (I. B.). Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa, 65.

Venturi (Adolfo). Una lettera di Antonio del Pollaiuolo, 208.

— Disegno per il pulpito del duomo d'Orvieto, 210.

— Natale Baldoria (Necrologia), 214.

— Francesco di Simone Fiesolano, 371.

— Documenti sui due Dossi, 440.

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

A

Alberti (Leon Battista), 336.
Albertinelli (Mariotto), 7.
Alfano (Vincenzo), 62.
Algardi (Alessandro), 143.
Allori (Angelo, detto il Bronzino), 3, 222.
Angeli (Andrea del Sarto), 154.
Anguissola (Sofonisba), 226.
Antonio da Melaria, 325.
Antonio di Vincenzo, 236, 387, 394.
Appiani, 402.
Aprile (famiglia), 352.
Aspertini (Amico), 297.
— (Guido), 297.
Attanasio (Natale), 63.

B

Balbi (Ugo), 62.
Baldovinetti (Alessio), 222.
Barbella (Costantino), 62.
Bartolomeo da Prato, 286.
Bartolomeo Veneto, 7.
Basaiti (Marco), 226, 360.
Bazzaro (Ernesto), 62.
Bazzi (Gio. Antonio, detto il Sodoma), 356, 404.
Bel (Nicola), 360.
Bellano (Bartolomeo), 138.
Bellini (Giovanni), 218, 222.
Benedetto da Maiano, 221, 382.
Benlliure (José), 144.
Bernini (Gio. Lorenzo), 143.
Bertolino da Novara, 258.
Boccadoro, vedi Domenico da Cortona.
Bock (Hans), 294.
Boltraffio (Giovanni Antonio), 218, 224, 404.
Bonello (Lodovico), 328.
Bonino, 387.
Bonsignori (Francesco), 218.
Bonvicino (Alessandro, detto il Moretto), 10, 226.
Borgognone (Ambrogio), 218, 224.
Bossi (Giuseppe), 402.
Botticelli (Alessandro), 222, 360.
Bramante (Donato), 181, 334.
Bramantino, vedi Suardi.
Briosco (Andrea, detto il Riccio), 138, 361.
— (Benedetto), 122.
Bronzino, vedi Allori.
Brunelleschi (Filippo), 336.
Busti, 126.
Butti (Ernesto), 62.
Bruzzi (S.), 62.

C

Caccia (Guglielmo, detto il Moncalvo), 150.
Cannicci (Nicola), 63.
Canova (Antonio), 6, 189.
Canozi (Bartolomeo) da Lendinara, 321.
— (Cristoforo), 322.
— (Lorenzo), 102.
Cantalamessa-Papotti (Nicola), 299.
Cantarini (Simone), 188.
Cariani (Giovanni), 226.
Carlandi (Onorato), 64.
Carracci (Annibale), 135.
Carrucci (Iacopo, detto il Pontormo), 222.
Casciaro (Giuseppe), 63.
Cavazzola, vedi Morando.
Cazzaniga (Francesco), 124.
— (Tommaso), 116, 122.
Celentano (Bernardo), 144.
Cencetti (Adalberto), 370.
Cesare da Sesto, 146.
Chambiges (Pietro), 129.
Cifariello (Filippo), 62.
Ciuffagni (Bernardino), 379.
Civerchio (Vincenzo), 286.
Civetta (Il), vedi de Bles.
Civiletti (Benedetto), 62.
Civitali (Matteo), 102.
Clemente, vedi Spani.
Clouet (Francesco), 358, 360.
Coleman (Enrico), 64.
Consolani (Adolfo), 64, 291.
Cortegiani (Michele), 63.
Costa (Lorenzo), 137.
Crespi (Daniele), 174, 406.
Crivelli (Carlo), 218, 360, 404.
Cumbo (Ettore), 62.
Cuyp (Alberto), 358.

D

Dall'Oca Bianca (Angelo), 64.
De Bles (Herry), 405.
De Predis (Ambrogio), 224.
De' Conti (Bernardino), 404.
De' Pasti (Matteo), 100.
De' Roberti (Ercole), 222.
Del Piombo, vedi Luciani.
Del Sarto, vedi Angeli.
Dell'Oste (Adriano), 82.
Della Cerva (Battista), 162, 165.
Della Francesca (Piero), 222, 297, 362.
Della Quercia (Iacopo), 222.
Desiderio da Settignano, 378, 384.
Diotisalvi (Maestro), 420.
Dürer (Alberto), 7, 355.
Domenico da Cortona, detto il Boccadoro, 129, 298.
Domenico da San Severino, 362.
Domenichino, vedi Zampieri.
Dossi (Dosso), 218, 440.

E

Enzola (Gian Francesco), 361.

F

Fabj-Altini, 370.
Fabritius (Bernardo), 230.
Faccioli (Raffaello), 63.
Fancelli (Domenico), 139.
Fasce (Francesco), 62.
Fedi (Pio), 212.
Ferrari (Bartolomeo), 301.
— (Carlo), 64.
— (Ettore), 370.
— (Eusebio), 355.
— (Gaudenzio), 145, 217, 218, 404.
Fieravanti (Fieravante), 387.
Fiorenzo di Lorenzo, 4.
Fontana (Carlo), 88.
Foppa (Vincenzo) 286.
Francesco di Simone Fiesolano, 371.
Francia, vedi Raibolini.

G

Gagini (famiglia), 350.
Garnelo, 144.
Garofolo, vedi Tisi.
Gherardini (Melchiorre), 288.
Ghislandi (Vittore), 217.
Giacomo da Genova, 321.
Giarola (Giovanni), 329.
Gioia (Edoardo), 64.
Giotto, 354.
Giovanni di Balduccio, 270.
Giovanni da Pisa, 65.
Giovanni da Siena, 233.

Giulianotti (Filippo), 62, 370.
Giulio Romano, vedi Pippi.
Gnoli (Giuseppe), 64, 291.
Guidetto, 421.

H

Hals (Franz), 228.
Hobbema, 358.

I

Ierace (Francesco), 62.

K

Koch, 299.

L

Lanino (Bernardino), 145, 152, 160, 164.
Laspina (Michele), 62.
Lenbach (Francesco), 218.
Leno (Giuliano), 347.
Leonardo da Vinci, 7, 26, 405.
Leonardo Limosino, 361.
Leopardi (Alessandro), 138.
Lodovico da Reggio, 330.
Lojacono (Francesco), 63.
Lorch (Melchiorre), 294.
Lorenzo di Bagnomarino, 390.
Lorenzo di Credi, 4, 360.
Lotto (Lorenzo), 4, 16, 198, 217, 363, 404, 405.
Luciani (Sebastiano del Piombo), 6, 154.
Luini (Bernardino), 7, 151, 218, 360, 405.

M

Maccagnani (Eugenio), 370.
Maderno (Stefano), 200.
Maes (Nicola), 230.
Maitani (Lorenzo), 318.
Manfredi (Andrea), 387.
Mangionello (Giuseppe), 62.
Mantegna (Andrea), 7, 217.
Mantello (Cristoforo), 328.
— (Giuseppe), 328.
Marco d'Oggionno, 160, 404.
Marescotti (Antonio), 361.
Mariani (Pompeo), 64.
Marsili, 370.
Marti (Francesco), 428.
Matteo della Tarsia, 327.
Meldolla (Andrea, detto lo Schiavone), 405.
Michelozzi (Michelozzo), 281.
Molenaer (J. M.), 228.
Moncalvo, vedi Caccia.
Montagna (Bartolomeo), 218, 224.
Montecavallo (Antonio), 183.
Monteforte (E.), 63.
Monteverde (Giulio), 61.
Morando (Paolo, detto il Cavazzola), 226.
Morelli (Domenico), 144.
Moretto, vedi Bonvicino.
Moroni (Giovanni Battista), 217.

N

Nono (Luigi), 63.

O

Omodeo (Giov. Antonio), 115.
Orazi (Silvestro), 133.
Ordoñez (Bartolomeo), 139.
Orsi (Lelio), 42.

P

Padovanino, vedi Varotari.
Palamedes (Antonio), 230.
Palizzi (Filippo), 299.
Palma (Iacopo, il vecchio), 6.
Palmezzano (Marco), 297.
Paolo di Pietro da Venezia, 326.
Parolari (famiglia), 35.
Perugino, vedi Vannucci.
Pesellino (Francesco), 222.
Picconi (Antonio da San Gallo), 141, 336.
— (Aristotile), 141.
— (Giuliano), 336.
Pietro della Tarsia, 327.
Pippi (Giulio Romano), 143.
Pisanello (Vittore), 224, 361.
Pollaiuolo (Antonio), 208.
Pontecorvo (Raimondo), 64.
Pontormo, vedi Carrucci.
Previtali (Andrea), 217.
Procaccini (Ercole), 288.

R

Ragusa (Vincenzo), 213.
Raibolini (Francesco, detto il Francia), 4, 133, 218.
Rainieri, 36.
Raymond (Pietro), 361.
Rembrandt, vedi Van Ryn.
Reni (Guido), 185.
Riccio (Il), vedi Briosco Andrea.
Romanino (Girolamo), 226.
Russo (Gaetano), 370.
Rutelli (Mario), 62, 213.

S

San Gallo, vedi Picconi.
Sanpolo (Nicola), 329.
Santi (Giovanni), 362.
Sanzio (Raffaello), 1, 218, 360.
Sartorio (Giulio Aristide), 64.
Schiavone, vedi Meldolla.
Serra (Enrique), 144.
— (Luigi), 63.
Signorelli (Luca), 196, 202, 297.
Sodoma, vedi Bazzi.
Spani (Prospero, detto il Clemente), 41, 322.
Sperandio, 361.
Storer (G. Cristoforo), 288.
Suardi (Bramante, detto il Bramantino), 384.

T

Tisi (Benvenuto, detto il Garofolo), 218, 360, 363, 404.
Tommasi (Adolfo), 62.
Toma (Gioacchino), 63.
Trabacchi (Giuseppe), 370.
Tripisciano (Michele), 370.
Tura (Cosimo), 218.

V

Van den Eeckhont (Gerbrando), 404.
Van der Helst (Bartolomeo), 228.
Van der Meer, 230.
Van Dyck (Antonio), 406.
Van Eyck (Giovanni), 358.
Van Goyen, 230.
Van Heemskercks (Marten), 294.
Van Ostade (Adriano) 230.
Van Ryn (Rembrandt), 230, 358.
Vannucci (Pietro, il Perugino), 7, 362.
Vannutelli (Scipione), 64, 144.
Varotari (Alessandro, detto il Padovanino), 217.
Vecellio (Tiziano), 20, 360, 404.
Velasquez (Diego), 406.
Verrocchio (Andrea), 386.
Vetri (Paolo), 63.
Villegas (José), 144.
Viti (Timoteo), 404.

W

Wouwermann (Filippo), 358.

Z

Zampieri (Domenico, detto il Domenichino), 143.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

Arcevia

Chiesa di San Medardo: Tavola di Luca Signorelli, e documenti che vi si riferiscono, 196.

Assisi

Chiesa di San Francesco: Il coro di Domenico da San Severino, 362, 445.

Avila

Chiesa di San Tommaso: Monumento del principe Giovanni di Spagna, scolpito da Domenico Fancelli, 140.

Badajoz

Cattedrale: Due sculture italiane, 138.

Basilea

Museo: Incisione in legno di Alberto Dürer, 355.

Bergamo

Chiesa di San Bernardino: Pala dell'altar maggiore, dipinta da Lorenzo Lotto, 16.

Galleria Lochis: suoi quadri principali, 218.

Galleria Morelli: Ritratto del senatore Morelli, dipinto dal Lenbach, 218 — La *Vanitas* dell'imperatrice Federico, 220 — Angelo di Benedetto da Maiano, 221 — Due *Madonne* della maniera di Iacopo della Quercia — Tre tavole del Botticelli — Tre tavole del Pesellino — Autoritratto del Baldovinetti — Tavola verrocchiesca — Il *San Giovanni Evangelista*, della scuola di Pier della Francesca — Ritratto di Baccio Bandinelli, dipinto dal Pontormo — Ritratto di Alessandro de' Medici, dipinto dal Bronzino — Due *Madonne* di Giovanni Bellini, 222 — Il *San Gerolamo* di Bartolomeo Montagna — Ritratto di Leonello d'Este, dipinto dal Pisanello — La *Santa Marta* del Borgognone — Il *Salvator Mundi* del Boltraffio — Ritratto di giovanetto, dipinto da Ambrogio de Predis, 224 — Ritratto di gentiluomo, dipinto da Marco Basaiti — Ritratto di gentildonna, dipinto dal Cavazzola — Dipinti del Cariani e del Romanino — Due tavolette del Moretto — La *Sacra Famiglia* di Sofonisba d'Anguissola, 226 — Ritratto virile di Franz Hals — Tavola di J. Molinaer, 228 — Dipinti di A. van Ostade — Tavola di Van Goyen — Tavola attribuita a Van der Meer il Vecchio — Ritratto attribuito a Rembrandt — Ritratto virile di Nicola Maes — Ritratto di giovinetta di Antonio Palamedes — Tavola di Bernardo Fabritius, 230.

Pinacoteca Carrara: Suoi quadri principali, 217.

Berlino

Gabinetto delle Stampe: Collezione di riproduzioni d'antiche incisioni, 60 — Frammento di disegno del pulpito del duomo d'Orvieto, 211 — Schizzo di Saskia, moglie di Rembrandt, 230.

Bologna

Bastia di San Procolo: Sua costruzione, 235.

Casa Hercolani: La *Discesa dello Spirito Santo*, attribuita a Gaudenzio Ferrari, 158.

Certosa: Monumento di Vianesio Albergati, scolpito da Francesco di Simone Fiesolano, 382 — Monumento Fiesco, ora Malvezzi, attribuito allo stesso, 384.

Chiesa di San Domenico: Il monumento Tartagni, scolpito da Francesco di Simone Fiesolano, 376.

Collegio Gregoriano: Sua fondazione, 233.

Foro dei Mercanti o Mercanzia: Sua costruzione e artisti che la diressero, 387 — Restauri, 398 — Documenti relativi, 431.

Palazzo Bevilacqua: Porta d'ingresso, da attribuirsi a Francesco di Simone Fiesolano, 384.

Pinacoteca: Suo ordinamento, 297.

Rocca di Porta Galliera: Sua costruzione, 243.

Borgo San Sepolcro

Ospedale della Madonna dell'Ausilio: Ancona di Piero della Francesca, 297.

Brescia

Museo civico: Illustrazione delle medaglie, 293.

Cannobbio

Chiesa della Santa Pietà: Ancona di Gaudenzio Ferrari, 150.

Carrara

Monumento a Giuseppe Mazzini, 369.

Castel Bolognese

Rocca: Sua edificazione, 239.

Chatsworth

Collezione del duca di Devonshire: Disegni di Leonardo per la *Vergine delle Roccie,* 28.

Colonia

Museo Wallraff Richartz: Studio di Leonardo per l'*Adorazione dei Magi,* 32.

Cremona

Cattedrale: Bassorilievi già nella tomba dei santi martiri Mario e Marta in San Lorenzo, 127.

Dresda

Galleria: Copia della *Madonna* di Paitone del Moretto, 13 — L'*Elemosina di San Rocco* di Annibale Carracci, 135.

Ferrara

Fortezza di Sant'Agnese: Sua costruzione, 262.

Fiesole

Badia: Sculture di Francesco di Simone Fiesolano, 378.

Figino

Chiesa parrocchiale: Tavola di Luca Signorelli, ritrovata di recente, 202.

Finale

Rocca: Lavori di Giovanni da Siena, 256.

Firenze

Badia: Monumento di Giannozzo Pandolfini, scolpito da Francesco di Simone Fiesolano, 379.

Biblioteca Nazionale: Codice manoscritto degli *Huomini singhularj in Firenze,* 56.

Galleria degli Uffizi: Ritratto di Francesco Maria della Rovere, dipinto da Tiziano, 20 — Disegno leonardesco, 29 — Disegno di Leonardo per l'*Adorazione dei Magi,* 32 — La *Vergine col Bambino e San Giovanni* di Guido Reni, e disegno attribuito allo stesso, 185 — Catalogo della raccolta di disegni, 292.

Monastero di San Salvi: Il *Cenacolo* di Andrea del Sarto, 154.

Museo Nazionale: Bassorilievo in maiolica della fine del Quattrocento, 366 — Acquisto di oggetti d'oreficeria, 367.

Palazzo Rucellai, 339.

Via della Chiesa: *Madonna,* scolpita da Francesco di Simone Fiesolano, 377.

Forlì

Chiesa di San Biagio: Monumento sepolcrale di Barbara Manfredi, scolpito da Francesco di Simone Fiesolano, 376.

Francoforte

Museo Staedel: Pianta prospettica di Roma del secolo xv, 294.

Gozzano

Chiesa Collegiale: Copia del *Cenacolo,* 155.

Gradara

Municipio: Ancona dipinta da Giovanni Santi, 362.

Granata

Cappella reale: Mausoleo di Ferdinando e Isabella, da attribuirsi a Domenico Fancelli, 139.

Iesi

Municipio: Predella di Lorenzo Lotto, 363.

Imola

Palazzo Rossi, già Dal Pozzo: *Madonna,* da attribuirsi a Francesco di Simone Fiesolano, 382.

Londra

Collezione Dudley: Sua vendita, 358.

Collezione Magniac: Sua vendita, 360.

Galleria Nazionale: La *Vergine delle Roccie,* attribuita a Leonardo, 29 — L'*Annunciazione,* di Carlo Crivelli, 404.

Indian Museum: Leone alato trovato negli scavi di Muttra, 308.

Lucca

Basilica di San Michele in Foro: Sua fondazione e sua storia, 407.

Lugano

CHIESA DI SANTA MARIA DEGLI ANGELI: Il *Cenacolo* di Bernardino Luini, 151.

Magonza

GALLERIA: Trittico, da attribuirsi ad Eusebio Ferrari, 355.

Mantova

CASA CAVRIANI: Ciborio già esistente a Ostiglia, di Francesco di Simone Fiesolano, 384.

Milano

BASILICA DI SANT'EUSTORGIO: Monumento sepolcrale di Giacomo Stefano Brivio, 122 — La cappella di San Pietro Martire; sua storia e descrizione, 267.
CASA CRESSINI: Disegno del *Cenacolo,* falsamente attribuito a Gaudenzio Ferrari, 174.
CHIESA DI SAN MARCO: Monumento a Pier Viscardi da Saliceto, oggi distrutto, 122.
CHIESA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE: I monumenti funebri Della Torre e Castiglioni, 115 — Lapide sepolcrale di Branda Castiglioni, 126.
CHIESA DI SAN NAZZARO MAGGIORE: Il *Cenacolo* di Bernardino Lanino, 164.
CHIESA DELLA PASSIONE: Il *Cenacolo* di Gaudenzio Ferrari, 162.
COLLEZIONE FRIZZONI: Disegno di maniera gaudenziana, rappresentante la *Discesa dello Spirito Santo,* 158.
GALLERIA ARCIVESCOVILE: Disegno di Gaudenzio Ferrari, rappresentante il *Cenacolo,* 152.
MUSEO ARCHEOLOGICO: Frammento della tomba dei santi Mario e Marta, già in San Lorenzo, 128.
MUSEO MUNICIPALE: Disegno di *Madonna,* attribuito a Simone Cantarini, nella raccolta Morelli, 188.
ORATORIO DI SANT'AQUILINO: Quadro di Battista della Cerva, 165.
ORATORIO DI SANTA MARIA DELLA PASSIONE, ora distrutto: Il *Cenacolo,* attribuito a Gaudenzio Ferrari, 160.
PINACOTECA AMBROSIANA: Il *San Pietro martire,* del Moretto, 10.
PINACOTECA DI BRERA: Ritratto virile, dipinto da Tiziano, 20 — Il *Cenacolo* di Daniele Crespi, 174 — Restauro della tavola del Signorelli, 297, 402 — Il nuovo catalogo della Pinacoteca stessa, 399 — Sua formazione, 402 — Il *Martirio di Santa Caterina* e la *Madonna,* di Gaudenzio Ferrari — Tre ritratti dipinti da Lorenzo Lotto — *Madonna* del Sodoma — Ritratto, di Tiziano — Ritratto detto del *Cieco d'Adria,* attribuito allo stesso, 404 — Trittico, attribuibile a Herry de Bles — Tavoletta, da attribuirsi al Lotto — Quadro, da attribuirsi ad Andrea Schiavone — Quadro di scuola parmigiana — Lo studio per la testa di Cristo, attribuito a Leonardo, 405 — Quadro di Tiziano ed altri a lui attribuiti — Lo stesso del Van Dyck — Quadro attribuito al Velasquez, 406.

Monaco

PINACOTECA: Ritratti dipinti da Franz Hals, 228.

Monte Battaglia

Rovine della fortezza, 238.

Monte Fiorentino

EX-CONVENTO: Il monumento di Gian Francesco Oliva e quello di Marsabilia Trinci, scolpiti da Francesco di Simone Fiesolano, 377.

Monteluce

CHIESA DI SANTA MARIA: Ciborio da attribuirsi a Francesco di Simone Fiesolano, 378.

Monza

BASILICA DI S. GIOVANNI: Le mitrie del tesoro, 54.

Napoli

MUSEO NAZIONALE: Tavola di Lorenzo Lotto, 16.

Necrologie

Baldoria Natale, scrittore, 1, 214.
Fedi Pio, scultore, 212.
Mantovani Alessandro, pittore, 300.

New York

Monumento a Cristoforo Colombo, 370.

Novara

BASILICA DI SAN GAUDENZIO: Ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari, 150.
DUOMO: Il *Cenacolo* di Gaudenzio Ferrari, nella sagrestia, 145 — Lo *Sposalizio di Santa Caterina* dello stesso, 150.
GALLERIA TETTONI: Bozzetti di Gaudenzio Ferrari già quivi esistenti, 162.

Orvieto

DUOMO: Il pulpito, sua ricostruzione, 211 — Il toro in bronzo sulla facciata, 318.
MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO: Disegno per il pulpito del duomo, 210.

Ostia

CHIESA DI SANT'AUREA, 333.

Oxford

Biblioteca di Christ Church: Disegno di Leonardo per la *Vergine delle Roccie,* 28.

Paitone

Chiesa: Pala d'altare del Moretto, 10.

Palermo

Esposizione: Il padiglione delle Belle Arti: lavori principali, 61.
Monumento a Garibaldi, 213.

Parigi

Hôtel-de-Ville: Domenico da Cortona suo architetto, 129, 298.
Museo del Louvre: Disegni di Leonardo per la *Vergine delle Roccie,* 28 — La *Vergine delle Roccie* di Leonardo, 29 — Disegno dello stesso per l'*Adorazione dei Magi,* 32 — Tavola del Boltraffio, 404.
Museo della Scuola di Belle Arti: Disegno leonardesco per la *Vergine delle Roccie,* 29.
Vendita di opere d'arte, 361.

Pietroburgo

Galleria Leuchtenberg: Quadretto del *Cenacolo,* erroneamente attribuito a Gaudenzio Ferrari, 154.

Pisa

Duomo: Il pergamo di Giovanni Pisano, 65.

Rastellino

Torre: Lavori di Giovanni da Siena, 239.

Reggio Emilia

Basilica di San Prospero: Stalli intarsiati, 326, 328 — Il pulpito di Nicola Sanpolo, 329.
Cattedrale: Monumento di Cherubino Parolari, scolpito dal Clemente, 41 — Coro intagliato, 321 — Leggìo, 323.
Museo numismatico: Medaglia intagliata da Pastorino da Siena in onore di Francesco Parolari, 34 — Orologio della torre costruito dai Rainieri, 42.

Rimini

Tempio Malatestiano: Monumento sepolcrale di Sigismondo Malatesta, già attribuito a B. Ciuffagni, da attribuirsi a Francesco di Simone Fiesolano, 379.

Roma

Basilica di San Pietro: Disegno di Bramante per una parte dell'esterno, 347.
Biblioteca Casanatense: Incisione in rame del secolo xv, con storie della vita di Sant'Antonio da Padova, 364.
Casa di Giampietro Turchi: Sua attribuzione a Bramante, 184.
Casa del secolo xv in piazza della Rotonda, 343.
Chiesa di Sant'Agostino: Facciata, 332.
Chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli: Veduta della facciata prima de' recenti restauri, 335.
Chiesa di Santa Maria sopra Minerva: Bassorilievo greco, 310.
Chiesa di San Pietro in Montorio: Tempietto di Bramante, 334.
Esposizione *In arte libertas,* 64.
Esposizione degli Acquarellisti, 64.
Esposizione degli Amatori e Cultori, 64.
Farnesina de' Baullari: Questione intorno al suo autore, 141.
Galleria Borghese: Ritratto già supposto di Cesare Borgia e stato attribuito a Raffaello, forse del Bronzino, 3 — *S. Stefano,* di Francesco Francia. — *Madonna,* di Lorenzo di Credi. — *S. Cristoforo,* di Fiorenzo di Lorenzo. — *Sacra Conversazione,* di Lorenzo Lotto, 4 — Disegno leonardesco, 28. — La *Deposizione,* del Garofalo, 404.
Galleria Nazionale moderna: Collezione Celentano, 144, 369. — Collezione Palizzi, 300.
Galleria Sciarra: Sua questione; suoi quadri principali, 6.
Galleria Torlonia: Sua cessione allo Stato, 5. — *Ercole e Lica,* del Canova. — Quadri principali della galleria, 6.
Ministero della Pubblica Istruzione: Regolamento per gli uffici dell'amministrazione provinciale dell'arte antica, 367. — Registro delle riparazioni a pitture, sculture, mosaici, ecc., 368. — Disegno di legge sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e d'antichità, 446.
Monastero di San Cosimato: Restauri, 297.
Palazzo del cardinale Adriano da Corneto: Sua attribuzione a Bramante, 181, 183.
Palazzo Altemps, già del conte Girolamo: Sua costruzione, 177.
Palazzo dei Ss. Apostoli: Sua costruzione, 177.
Palazzo della Banca Nazionale: Descrizione, 299.
Palazzo Borghese: Vendita di oggetti d'arte, 143.
Palazzo della Cancelleria: Sua costruzione; attribuzione del medesimo a Bramante, 178, 336.
Palazzo Capranica: Tracce di pittura, 177.
Palazzo Caprini, 336, 342.
Palazzo Farnese: Sua fondazione, 176.
Palazzo della Rovere: Tracce di pittura, 177.
Palazzo Sora, già Fieschi, 345.

Rontana

Chiesa: Tavola di Marco Palmezzano, 297.

Sanchi

Tope: Leoni scolpiti, 308.

San Galgano

Abbazia: Sua storia, 293.

San Valentino

Chiesa: Ancona del Garofalo, di recente restaurata, 363.

Senigallia

Ex-convento di Santa Maria delle Grazie: Quadri del Perugino e di Pier della Francesca, 362.

Tirhut

Colonna di Asoka, 308.

Torino

Accademia Albertina: Disegno di Gaudenzio Ferrari per la *Pietà;* cartone per il *Cenacolo,* erroneamente attribuito allo stesso, 168.

Biblioteca Reale: Studio di Leonardo per la *Vergine delle Roccie,* 29.

Trescorre

Oratorio Suardi: Dipinti di Lorenzo Lotto, 198.

Varallo

Chiesa dei Francescani: Affreschi di Gaudenzio Ferrari, 147.

Collegiata di San Gaudenzio: Ancona di Gaudenzio Ferrari, 150.

Pinacoteca: Il *Cenacolo* di Guglielmo Caccia, già nel convento dei Francescani, 150. — La *Discesa dello Spirito Santo* di Bernardino Lanino, 160.

Sacro Monte: Crocifisso antico, ora sostituito con un moderno, 362.

Venezia

Monumento a fra Paolo Sarpi, 369.

Piazza S. Marco: L'orologio costruito dai Rainieri, 36.

Piazzetta: Il leone di San Marco, 301.

Vercelli

Asilo infantile: Il *Cenacolo,* già attribuito a Gaudenzio Ferrari, ora attribuito al Lanino, 151.

Chiesa di San Cristoforo: L'*Assunzione,* di Gaudenzio Ferrari, 152.

Vienna

Galleria imperiale: La *Santa Giustina* del Moretto, 10.

Washington

Monumento a Cristoforo Colombo, 370.

Windsor

Biblioteca: Disegni leonardeschi per la *Vergine delle Roccie,* 28, 29.

